Hempels wohlfeile Classiker-Ausgaben.

National-Bibliothek sämmtlicher deutschen Classiker.

Erste wohlfeile und vollständige Ausgabe ihrer Meisterwerke.

Lessing's Werke 45.

11, I, b

435.

Preis 2½ Sgr. = 9 Xr. Rh.

Verlag von Gustav Hempel in Berlin.

vermochten sie, mir anzuliegen, daß ich mich an ihre Spitze stellen möchte, ob ich gleich damals nicht älter als zweiundzwanzig Jahr war. Ich ward genöthiget, nachzugeben und mich einer Arbeit zu unterziehen, welche weit über meine Kräfte war. In den ersten zwei Jahren meines Amtes folgte ich muthig den Ideen des Pietro Cotta und befestigte mich in dem Geschmacke an Tragödien; doch da kurze Zeit darauf Pietro Cotta, dessen Beispiel mich einzig und allein aufmuntern und zugleich mein Unternehmen rechtfertigen konnte, das Theater verließ, so stand ich eine Zeit lang bei mir an, ob ich fortfahren sollte. Während meiner Ungewißheit rieth mir der Herr Marquis Scipio Maffei, ein Mann, welcher in der gelehrten Welt bekannt genug ist, mit unsern alten Tragödien einen Versuch zu wagen, weil er bemerkt hatte, daß ich von Zeit zu Zeit übersetzte französische Tragödien aufführte. Ich überließ mich der Führung dieser weisen Anschläge und brachte die Sophonisbe des Trissino, die Semiramis des Manfredi, den Oedip des Sophokles vom Orsato Giustiniano, die Iphigenia in Tauris vom Ruccelai, den Torismondus vom Torquato Tasso, die Cleopatra vom Cardinal Dolfino und andre aus dem guten und schlechten Jahrhunderte auf die Bühne. Hierauf wandte ich mich zu den Neuern und machte einen Versuch mit der Iphigenia in Tauris und der Rachel des Herrn Martelli, welche er ganz kürzlich in dem ersten Theile seines „Theaters“ hatte drucken lassen und sehr wohl aufgenommen wurden. Auch führte ich die Merope des gedachten Herrn Marquis Maffei auf, und man kann sich das Aufsehen, welches sie machte, und den Beifall, welchen sie erhielt, kaum vorstellen. Es wurden in ebendemselben Jahre vier Ausgaben davon veranstaltet. Endlich hatte ich in den Städten der Lombardei und selbst zu Venedig die Tragödie auf einen so guten Fuß gesetzt, daß ich mich wegen der zehn Jahr Arbeit, die es mir gekostet hatte, zufrieden geben konnte. Ich hatte unwidersprechlich einen sehr großen Punkt gewonnen; allein das, was mir noch zu thun übrig war, war das Allermühsamste: die Komödie nämlich. Den Tag darauf, wenn ich eine gute Tragödie aufgeführt hatte, stellte ich eine von unsern gewöhnlichen Komödien vor, in welchen die Einrichtung der Fabel ganz unregelmäßig ist und die Theaterspiele durchaus oft ganz ohne Verstand angebracht sind. Ich durfte nicht hoffen, einen einzigen von den Schriftstellern dahin zu vermögen, daß er für uns eine regelmäßige Komödie gemacht

hätte; die vier verlarvten Schauspieler unsers Theaters würden den allerkühnsten Kopf abgeschreckt haben.

Ich mußte daher auswärtige Hülfe suchen, um Italien eine wohleingerichtete Komödie von wohl ausgeführten Charakteren zu zeigen: ein Werk, wovon man seit länger als einem Jahrhunderte ganz und gar keine Kenntniß mehr hatte. Ich bediente mich der französischen Bühne. Aus den Alten in ihren Komödien machte ich den Pantalon und den Doctor, und aus den Bedienten den Harlequin und Scapin. Ich will ihre Titel nicht anführen, weil das Verzeichniß davon allzu groß sein würde. Ich setzte Allerlei zusammen,[49]) welches sehr wohl gefiel, und verlängerte kleine Stücke von einem Aufzuge, wenn ihr Inhalt fähig war, in große Stücke ausgedehnt zu werden. Oft machte ich aus zwei verschiednen Komödien nur eine, als aus dem Chevalier à la mode und dem Homme à bonnes fortunes, wozu ich durch den Geschmack der Nation gezwungen ward, welche lange und mit Handlung überhäufte Schauspiele verlangt. Ein glücklicher Fortgang belohnte meine Mühe; doch versteht sich wohl, daß alle diese französische Komödien aus dem Stegreife gespielt wurden, einige übersetzte Scenen ausgenommen, von welchen ich glaubte, daß sie von Wort zu Wort müßten beibehalten werden.

Was aber den Lügner des Corneille, die Prinzessin von Elis und Psyche anbelangt, so hatte ich vollständige Uebersetzungen davon gemacht, welche recitirt wurden.

Diese Menge von französischen Komödien, welche ich auf unsre Bühne brachte, und die Untersuchung, die ich über den größten Theil der guten italienischen Komödien des sechzehnten Jahrhunderts anstellte, brachten mir große Vortheile zuwege. Mein Theater war an Neuigkeiten so reich, daß der Nutzen und der gute Ruf mich hinlänglich wegen der Mühe schadlos hielt, die ich auf die Verbesserung desselben gewandt hatte.

Dieses brachte auch noch eine andre Wirkung hervor, welcher ich gar nicht gewärtig war. Ich bekam Lust, ein Schriftsteller zu werden und eine Komödie zu machen, doch mit dem festen Entschlusse, meine Arbeit Niemand als meinem Cabinette[50]) und meiner Frau zu vertrauen. Mein erster Versuch war Die eifersüchtige Frau, welche hernach das Glück hatte, in Frankreich ebenso wohl aufgenommen zu werden, als sie es in

---

49) je fis des Pots-pourris. — 50) à mes Pen[n]ates.

Italien ward. Hierauf brachte ich noch andre Stücke zu Papiere; gleichwohl aber war ich noch nicht zufrieden.

Ich setzte mein Augenmerk noch weiter. Ich hatte mit meiner Eifersüchtigen einen Versuch gewagt, und sie gefiel, obgleich keine Liebe darinne vorkam. Warum sollte also das Publicum, fragte ich bei mir selbst, nicht auch eine Komödie ohne Harlequin leiden? Warum sollte es nicht an guten Komödien in Versen oder Prosa einen Gefallen finden? Das Unternehmen war kühn; wann es mir aber auch damit gelungen wäre, was wäre es nicht für ein Glück für unsre Bühne gewesen! Die übersetzten französischen Trauerspiele, unsre alten und neuen Tragödien, unsre Komödien aus dem guten Jahrhunderte, die alte italienische Komödie aus dem Stegreife, die neue desgleichen und die von der französischen Bühne übergetragenen Komödien würden unser Theater mit einer erstaunlichen Menge bereichert haben; die Schriftsteller würden nicht länger angestanden haben, Komödien zu verfertigen, und die Schwierigkeit wegen der verlarvten Schauspieler würde sie nicht länger abgeschreckt haben. Dieses große Unternehmen nun, die gute Komödie des sechzehnten Jahrhunderts, in welcher kein Harlequin vorkömmt,[51]) auf dem Theater wieder einzuführen, desto glücklicher von Statten gehen zu lassen, wollte ich mich auf einen großen Namen stützen, um den Zuschauern durch das Ansehen des Verfassers Achtung beizubringen. Ich entschloß mich also für die Scolastica di Lodovico Ariosto. Dieser Dichter hat fünf Komödien verfertiget, die er anfangs in Prose schrieb, einige Zeit hernach aber in Verse brachte.

Ich wählte die, welche in Versen geschrieben war; denn wenn es auf eine Verbesserung abgesehen ist, so ist es nicht immer sehr klug gehandelt, so gelinde wie möglich zu verfahren, weil man noch immer Zeit behält, etwas nachzulassen. Ich nahm also die Scolastica, warf einen Mönch heraus, an dessen Stelle ich eine andre Person einschob, und kurz, ich setzte diese Komödie, nachdem ich hundertundfunfzig Verse geändert hatte, in den Stand, daß sie, ohne wider die guten Sitten anzustoßen, auf dem Theater erscheinen konnte. Es war zu Venedig, wo ich sie das erste Mal aufführte, und ich vergaß nicht, meinen Anschlagzettel mit dem Namen des Verfassers zu verzieren. Blos der Name des Ariost war hinlänglich, die Zuschauer häufig herbeizulocken; allein was für unvermuthetes Unglück! Fast kein einziger von

51) ou l'Arlequin est proscrit.

den Zuschauern wußte, daß Ariost Komödien gemacht habe, und ehe noch das Stück anging, hinterbrachte man mir, daß man in dem Parterre von der aufzuführenden Komödie als von einem Stücke spreche, welches aus dem Rasenden Roland ebendesselben Verfassers gezogen sei. Nun sah ich, daß ich verloren war. Die Komödie nahm ihren Anfang, und da man keine Angelique, keinen Roland, keinen Bradamante[52]) erscheinen sah, fing das Publicum gleich in der ersten Scene an zu murren, und nachdem ich den Unwillen eines verdrießlich gewordnen Parterres lange genug ausgehalten hatte, ward ich am Ende des vierten Aufzugs genöthiget, den Vorhang niederfallen zu lassen. Es ist nicht auszusprechen, wie sehr mich dieses verdroß, und fast wäre ich krank geworden; endlich aber, da sich meine Freunde mich zu trösten bemühten, tröstete ich mich auch in der That, doch so, daß mein Unwille gegen den schlechten Geschmack beständig fortdauerte. Kurze Zeit darauf erwies mir ein großer italienischer Prinz, welchem es aufgetragen worden, eine Bande italienischer Komödianten für den König von Frankreich zusammenbringen zu lassen, die Ehre, sich wegen der Wahl der Schauspieler an mich zu wenden; ich ließ mich mit ihm ein und reisete fort. Vielleicht trug der Strich, der mir durch meine Absicht, die gute Komödie in Italien wiederherzustellen, war gemacht worden, nicht wenig dazu bei, daß es mir minder sauer ankam, mein Vaterland zu verlassen.

Dieses ist die Geschichte des italienischen Theaters bis auf die letzten Zeiten.*) Ich will nichts mehr davon sagen, und ich würde gegen das Ende nicht einmal so viel davon gesagt haben, wenn mich nicht der unglückliche Ausgang der Komödie des Ariost, welcher nicht zu vergessen war, genöthiget hätte, auch von dem zu reden, was ich zum Nutzen unsers Theaters gethan habe.

Uebrigens will ich auch nicht ein Wort von der Komödie sagen, so wie sie itzt in Italien gespielt wird. Ich überlasse sie dem Herrn d'Aubignac und Allen, die sie verachten wollen, ohne daß ich sie zu vertheidigen wagen sollte, weil ich glaube, daß ich schwerlich mit Ehren damit zu Stande kommen dürfte.

Aus dem also, was bisher gesagt worden, sieht man, daß die italienische Komödie ihren Ursprung von den alten Spielen

*) Bis auf das Jahr 1727, versteht sich. [— Uebers.]

52) Im Original steht noch: „et les autres". — A. d. H.

der Mimen hat, und daß sie in dem achten Jahrhunderte sich zu bilden angefangen. Sie bestand damals in einer Art von Spielen, welche ohne Zweifel sehr Vieles von den Spielen der Mimen hatten, deren sich einige auf unserm Theater immer weiter fortgepflanzt haben. In diesem Zustande erhielt sie sich bis auf das funfzehnte Jahrhundert, gegen welche Zeit sie die Gestalt einer Komödie gewann oder, welches einerlei ist, man eine Handlung darinne zu bemerken anfing, die zu einem Ende abzielte.

Während dem ganzen sechzehnten Jahrhunderte bis zu Anfange des siebzehnten werden wir zwei verschiedne Theater gewahr. Das eine war von den Komödianten von Profession besetzt, welche aus dem Stegreife mit ihrem Harlequin und andern verlarvten Personen spielten, und das andre hatten die Glieder der Akademien inne, welche geschriebne und regelmäßige Stücke aufführten, die dann und wann auch auf das Theater der Komödianten hinübergenommen wurden. Zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts verfiel das gute Theater in Italien zugleich mit den Wissenschaften, und die Komödianten von Profession, welche von ihrem Extemporiren und ihren verlarvten Personen niemals abgekommen waren, ergaben sich in diesen Verfall, indem sie die Tragödie und gute Komödie gänzlich von ihrem Theater entfernten. Gegen das Ende des siebzehnten und zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts hat man die italienische Bühne wieder in die Höh' zu bringen und die Tragödie und gute Komödie wieder einzuführen gesucht; allein sie ist gar bald wieder verfallen, und vielleicht befindet sie sich itzt in dem elendesten Zustande, in welchem sie sich jemals befunden hat.

IX.

Auszug
aus der
„Sophonisba" des Trissino
und der
„Rosmunda" des Rucelai.[1])

In dem vierten Hauptstücke der vorhergehenden Geschichte der italienischen Schaubühne wird man angemerkt haben, daß die Sophonisba des Trissino und die Rosmunda des Ruccelai für die ersten italienischen Trauerspiele anzusehen sind,[2]) welche nach den Regeln und in dem Geschmacke der Alten in dieser Sprache verfertiget worden. Ich vermuthe daher, daß man begierig sein wird, sie näher kennen zu lernen, und in dieser Vermuthung will ich die Auszüge mittheilen, welche eben der Herr Riccoboni in dem zweiten Theile[3]) seiner Geschichte davon geliefert hat. Sie werden in dieser Bibliothek schwerlich einen bessern Platz finden können.

1) Theatral. Bibl., Zweites Stück. 1754. (IX.) S. 215—240. — A. d. H.
2) S. oben S. 442. — A. d. H.
3) Vgl. S. 425, Anm. — A. d. H.

I. Sophonisba.

Ein Trauerspiel des Gio. Giorgio Trissino.

Die Personen sind: Sophonisbe, Herminia, ein Chor Weiber, ein Bote, Masinissa, Lälius, ein anderer Bote, Cato, Scipio, Syphax, ein Bedienter der Sophonisbe und eine von ihren Kammerfrauen. Die Scene ist in dem königlichen Palast zu Cirta, einer Stadt in Numidien.

Das Stücke eröffnen Sophonisbe und Herminia. Nachdem Sophonisbe des Ursprungs der Stadt Karthago, der verschiedenen Kriege zwischen den Karthaginensern und Römern und der Ursachen ihrer Verheirathung mit dem Syphax ohngeachtet ihrer vorhergehenden Versprechungen mit dem Masinissa erwähnt, bezeigt sie ihre Furcht wegen des Ausganges der Schlacht, die vor den Mauern der Stadt Cirta gehalten wird. Sie ist durch einen Traum erschreckt worden; Herminia spricht ihr Muth ein und begiebt sich weg, um ein Opfer anordnen zu lassen.

Es kömmt ein Bote, welcher die Niederlage der karthaginensischen Armee meldet. Er sagt, daß Syphax von den Römern gefangen genommen worden, daß Masinissa in die Stadt eingedrungen und sich dem Palaste nahe. Sophonisbe will ihn sehen.

Masinissa kömmt. Sobald ihn Sophonisbe sieht, wirft sie sich zu seinen Füßen und bittet ihn um die Gnade, sie von der Knechtschaft der Römer zu erretten, welche für sie in Ansehung ihrer Würde und des Hasses, den sie wider diese Republik mit der Milch eingesogen, das alleräußerste Unglück sein würde. Masinissa, der eine Königin, die er ehedem geliebt, weinend zu seinen Füßen sieht, wird gerührt und verspricht ihr alle Hülfe, die in seinen Kräften stehen werde. Sophonisbe wiederholt ihre Bitte und wirft sich aufs Neue zu seinen Füßen. Masinissa endlich fasset den Entschluß, sie zu vertheidigen, giebt ihr sein Wort und schwöret darauf, daß die Römer, so lange er noch lebe, niemals Herren über ihre Freiheit werden sollten. Hierauf gehen sie zusammen in den Palast. Der Chor beweinet das vergangene Unglück und wünschet glücklichere Tage.

Lälius tritt auf, und nachdem er die Pracht der Stadt bewundert, fragt er den Chor, wo Masinissa sein möge. Ein Bote kömmt aus dem Palaste heraus und meldet, daß Masinissa die Sophonisbe geheirathet habe; daß diese Prinzessin zwar an-

fangs wegen ihrer Pflicht, die sie an den Syphax, ihren Gemahl, verbinde, Schwierigkeiten gemacht und durch die Erinnerung des Kindes, welches sie von ihm habe, sei zurückgehalten worden; daß sie aber endlich doch darein gewilliget, weil sie Masinissa versichert, daß sie durch kein ander Mittel von der Knechtschaft der Römer errettet werden könne. Lälius erstaunet über diese Nachricht und wird den Masinissa gewahr. Er thut nicht, als ob er seine Heirath erfahren habe, sondern sagt ihm blos, daß alle Gefangene und besonders die Königin Sophonisbe nach Rom geschickt werden müßten. Masinissa bringt einige Gründe vor, um die Königin davon auszunehmen; doch weil sie dem Lälius keine Genüge thun, so gesteht er es endlich, daß er die Prinzessin geheirathet habe. Lälius verweiset ihm seine Kühnheit und läßt ihm das Unglück, dem er sich durch diese Verbindung aussetze, aus demjenigen schließen, in welches diese Prinzessin ihren ersten Gemahl, den Syphax, gestürzt habe. Masinissa zeiget ihm, was er für ein Recht auf die Sophonisbe habe, und stützet sich auf die Dienste, die er der Republik geleistet. Er sagt, daß bei dem Bunde, den er mit den Römern geschlossen, diese sich anheischig gemacht, ihn in seine Staaten und in alle seine Rechte wieder einzusetzen, von welchem Versprechen sie gleich denjenigen Punkt unerfüllet lassen würden, der ihm am Meisten am Herzen liege, wenn sie ihm seine Gemahlin entziehen wollten. Lälius findet auch diese Gründe noch nicht zureichend, und der Wortwechsel wird lebhafter.

Cato kömmt darzwischen, welcher Alles mit angehört und den Rath giebt, es auf die Entscheidung des Scipio ankommen zu lassen. Sie sind es zufrieden und gehen ab. Der Chor schmeichelt sich, daß Scipio der Königin geneigt sein werde.

Man sieht den Scipio, von den Häuptern seiner Armee und den Gefangenen begleitet, auftreten, unter welchen letztern sich Syphax befindet. Dieser gestehet dem Scipio, daß ihn seine Heirath mit der Sophonisbe von den Römern abspenstig gemacht habe, und hofft seinen Trost und seine Rache in den Ursachen seines Unglücks zu finden; denn da Sophonisbe den Masinissa geheirathet, so ist er schon ganz gewiß davon überzeugt, daß sie ihn in eben diesen Abgrund mit sich hineinziehen werde. Nachdem ihm Scipio seine Hochachtung zu erkennen gegeben, befiehlt er, daß man ihm die Ketten abnehmen und ihn in sein Zelt führen solle. Scipio sagt zu dem Cato, man müsse sich in Acht nehmen, daß die Königin aus dem Masinissa nicht einen neuen

Feind der Römer mache. Cato hinterbringt ihm die Verbindung des Masinissa mit dieser Prinzessin, desgleichen die Vorwürfe, die ihm Lälius deswegen gemacht, und den Schluß, den sie gefaßt, es auf seine Entscheidung dieser Sache ankommen zu lassen.

Masinissa kömmt darzu, und Scipio läßt sein ganzes Gefolge abtreten. Er empfängt ihn sehr gütig, er rühmt seinen Muth und die Dienste, die er der Republik erwiesen, und verspricht ihm wirkliche Proben von der Dankbarkeit des Senats. Zugleich aber räth er ihm auch, weil doch die Königin Sophonisbe als eine Gefangene nach Rom geführet werden müsse, seine Leidenschaften zu überwinden und so viel Tugend durch die Schwachheit seiner Liebe nicht zu vernichten. Nachdem Masinissa allen möglichen Widerstand gethan, weicht er endlich dem Ansehen des Senats und den Vorstellungen des Scipio. Nur bittet er noch um einige Frist, um sich zu entschließen, auf was für Art und Weise er der Königin Sophonisbe sein ihr gegebenes Wort halten könne, daß sie, so lange sie lebe, den Römern nicht ausgeliefert werden solle. Scipio verwilliget ihm diese Frist, und Masinissa begiebt sich weg, um darüber nachzudenken.

Der Chor von Weibern tritt wieder auf, und nachdem er seine Unruhe über das Schicksal der Sophonisbe bezeigt, erscheint eine von den Kammerfrauen dieser Prinzessin und meldet, daß, weil Masinissa sie von der Knechtschaft der Römer nicht habe erretten können, er ihr Gift zugeschickt habe, um seinem Versprechen ein Genüge zu thun, sie nicht lebendig in die Hände der Römer zu liefern. Die Königin habe geantwortet, daß sie dieses erste Unterpfand der Zärtlichkeit ihres Gemahls mit Vergnügen annähme; sie habe hierauf die Juno um ihren Schutz für ihr Vaterland und ihren Sohn angerufen und endlich das Gift verschlungen. Herminia, ihre Anverwandte, habe nichts davon gewußt, sondern weil sie mit Anordnung des Opfers beschäftiget gewesen, so habe sie es allzu spät erfahren.

Die Königin erscheint mit ihrem Sohne an der Hand, und ihr folgt die weinende Herminia. Das Gift fängt an zu wirken; die Königin tröstet die Herminia wegen ihres Todes und vertraut ihr ihren Sohn. Sie befiehlt ihr, dann und wann mit ihm von seiner Mutter zu reden und ihm zu sagen, auf was für Art sie gestorben, und wie sie den Tod der Knechtschaft vorgezogen habe. Sie stirbt, und man schafft sie weg.

Masinissa kömmt in aller Eil' und will die Königin noch

verhindern, das Gift zu sich zu nehmen, weil er Hoffnung habe, sie des Nachts ohne Vorbewußt des Scipio nach Karthago schicken zu können. Er erfährt ihren Tod, verlangt sie noch zu sehen, sieht sie,[4]) wird gerührt und verspricht der Herminia seinen Beistand.[5])

Beurtheilung der „Sophonisba".

Die Gelehrten[6]) in Italien wollen von keinen andern Tragödien vor dieser wissen und geben sie für die erste aus. In der That müßte man auch in Ansehung der innern Einrichtung[7]) und der Beschaffenheit der Verse von dem zärtlichsten Geschmacke[7]) nicht sein, wenn man ältere Tragödien anführen wollte als diese. Weil dieses also ausgemacht ist, so muß man sich billig nach der allgemeinen Meinung richten.

Sophonisbe ward im Jahr 1524 gedruckt, sie war aber wenigstens zehn Jahr vor ihrem Abdrucke schon aufgeführt worden. Ich kann den Zeitpunkt auf das Genaueste nicht angeben, sondern weiß nur, daß sie das erste Mal zu Vicenz auf dem großen Saale des Rathhauses mit prächtigen Verzierungen des Theaters und der Sitze der Zuschauer aufgeführt worden, und zwar Alles auf Kosten des Senats dieser Stadt. Die Rosmunda des Ruccelai, welches die zweite Tragödie war, die in Italien gemacht wurde, so wie wir hernach sehen werden, ward 1516 zu Florenz in Gegenwart Leo's X. aufgeführet. Sophonisba muß also noch vor dieser Zeit sein aufgeführt worden.

Es sind folglich an die drittehalbhundert Jahr, als diese Tragödie in Italien zuerst erschien. Was die Einrichtung,[8]) den Ausdruck und alle die übrigen Theile seines Werks anbelangt, so muß man gestehen, daß sich Trissino von den Mustern der griechischen Tragödien nicht entfernt habe. Der Tod der Sophonisbe ist fast eine Uebersetzung von der Scene der sterbenden Alceste in der Tragödie des Euripides dieses Namens.

Während der Zeit, als ich [Riccoboni] den italienischen Zuschauern einen Geschmack an den Trauerspielen beigebracht und sie gewöhnt hatte, die Stücke des Corneille und des Racine vorstellen zu sehen, habe ich die Sophonisbe des

4) on ouvre. — 5) Im Original folgt noch: Le Choeur moralise sur l'inconstance des évenemens de la vie, et la Tragedie finit. — A. d. H. — 6) La Republique des Lettres. — 7) il faudroit n'être pas trop délicats sur la conduite de l'action. — 8) la conduite.

Trissino aufgeführt, ohne daß sich Jemand beklagt hätte, sie schmecke nach dem Alterthume. Unser Verfasser denkt edel und drückt sich angenehm aus, die Peripetie ist in seinem Stücke vollkommen. Nichts kann trauriger sein als die Stellung[9]) der Sophonisbe, da sie sich am Schlusse des zweiten Aufzuges zu einer Sclavin der Römer gemacht sieht; nichts kann tröstlicher für sie sein als die Versprechungen des Masinissa und ihre Vermählung mit ihm, welche alle ihre Furcht und ihr Schrecken vor der gedrohten Knechtschaft vertreibet; nichts kann endlich schrecklicher sein, als daß sie genöthiget wird, das Gift zu nehmen, welches ihr ihr neuer Gemahl schickt. Livius hat die ganze Handlung dazu hergegeben, und der Dichter ist ihm sehr genau gefolgt. Ich wenigstens halte diese Tragödie für vollkommen, und wenn unsre tragischen Dichter aus dem sechzehnten Jahrhunderte in dem Geschmacke des Trissino geschrieben hätten, so würden wir itzt weiter keine Mühe haben, als die Auftritte und Aufzüge zu bemerken,[10]) so wie ich es that, als ich das Stück aufführte, und Italien würde Griechenland glücklich gefolgt sein.

Diejenigen, die diese Tragödie kennen und sie als ein Werk, das ganz neulich oder nur vor funfzig Jahren gemacht worden, beurtheilen wollen, werden selbst in den Schönheiten derselben Fehler finden. Sie werden den Ort der Handlung nicht billigen, welches ein Platz vor dem Thore des königlichen Palasts ist, und werden wünschen, daß es lieber ein Saal in dem Palaste selbst sein möchte. Sophonisbe, werden sie sagen, würde alsdenn nicht genöthiget sein, ihren Palast und ihr Zimmer zu verlassen, um auf dem öffentlichen Platze zu sterben, und man würde die Schönheiten dieser Scene besser empfinden, weil mehr Anständigkeit dabei sein würde. Sie werden verlangen, daß die Boten ihre gewisse Namen haben sollten, so wie ihnen andre Dichter dergleichen gegeben haben; und obgleich diese besondern Namen ihnen kein ander Amt geben könnten als das Amt, Nachrichten zu bringen, welches die gewöhnlichen Boten in der Tragödie thun, so würde man doch wenigstens den königlichen Personen sich keine andre Leute als Leute vom Stande nähern sehen. Kurz, sie werden noch eine Menge andre Anmerkungen machen, die ich nicht tadeln würde, wenn ich nicht ganz anders dächte. Ich habe es gesehen, was für ein Unterscheid zwischen einem

---

9) la situation. — 10) que de marquer les Scenes et les Actes. Vgl. unten Anm. 26. — A. d. H.

besondern und einem öffentlichen Platze, zwischen der Einfalt der Handlung und dem Reichthum der Episoden, zwischen bloßen Boten und ähnlichen Personen ist, die man prächtig ausgekleidet und mit einem großen Namen versehen hat.

Ob nun gleich die Sophonisbe vor drittehalb Jahrhunderten erschienen ist, so bin ich doch überzeugt, daß die Griechen zu den Zeiten des Sophokles und Euripides sie ohne Befremdung würden haben können aufführen sehen, und ich bin ein Augenzeuge, daß auch Zuschauer aus den itzigen Zeiten einen Gefallen daran gefunden haben, ohne etwas sehr Anstößiges darinne zu bemerken.

II. Rosmunda.[11])

Ein Trauerspiel des Ruccelai.

Die Personen dieses Trauerspiels sind Rosemonde, die Pflegemutter,[12]) der Chor, Falisco, der König Alboinus, Boten, Almachilde, eine Bediente.

Erster Aufzug.

Rosemonde eröffnet die Bühne mit ihrer Pflegemutter. Ihr Vater Kunamundus,[13]) König der Gepiden, ist vor drei Tagen in einem Treffen geblieben, das er mit dem Alboinus, Könige der Longobarden, gehalten. Diese beiden vereinten Völker hatten sich unter den Römern Italiens bemächtiget; nachdem aber die beiden Könige wegen Theilung der Provinzen uneins geworden, war es zu einem Kriege zwischen den Gepiden und Longobarden gekommen. Rosemonde, die Tochter des Kunamundus, war nach dem Treffen mit ihrem Gefolge von Frauenzimmern in die Wälder geflüchtet, aus welchen sie alle Nächte hervorkam, um den Körper ihres Vaters zu suchen und ihn zur Erde zu bestatten.

Das Stücke fängt in der Nacht an, und diese Nacht ist die vierte, welche Rosemonde mit diesem Aufsuchen zubringt. Ihre Pflegemutter stellt ihr die Gefahr vor, der sie sich in An-

11) Lessing bevorzugt die französische Namensform Rosemonde. — A. d. H. — 12) Nourrice. — 13) Im Original Cunimond, während Lessing die Form Kunamundus festhält. — A. d. H.

sehung ihres Alters und ihres Ranges aussetze, und Rosemonde sagt es selbst, daß sie nicht älter als 16 Jahr sei. Ihre Pflegemutter ermahnt sie, sich zu den Gepiden an die Donau zu begeben und Anstalt zu machen, daß sie ihren Vater rächen könne.

Rosemonde kann sich nicht entschließen, den Körper ihres Vaters unbegraben zu lassen; sie erzählt einen Traum, in welchem ihr Vater mit ihr gesprochen habe, und sagt, daß sie sich entschließen müsse, zu sterben. Denn weil der tapfre Almachilde, den sie liebe, nicht in dem Lager der Longobarden sei und sie ganz allein mit ihrem Gefolge von Frauenzimmern nichts unternehmen könne, so sei nur der Tod für sie noch übrig; vorher aber wolle sie durchaus ihrem Vater noch die letzte Pflicht erweisen, und mit diesem Vorsatze geht sie ab.

Ein Chor gepidischer Mädchens, die sich in dem Gefolge der Rosemonde befinden, erfüllen nunmehr die Bühne und stellen Betrachtungen über die Größe ihres Unglücks an, welches sie dahin bringe, den Tod als etwas Gutes zu begehren.

Zweiter Aufzug.

Die Pflegemutter tritt mit der Rosemonde auf, welche ihre Oberkleider abgelegt hat, um ihren Vater zu begraben.

Der Tag fängt an zu erscheinen,[14]) und die Pflegemutter fürchtet sich, von den Leuten des Alboinus entdeckt zu werden.[15])

Die Frauenzimmer des Chors kommen und melden der Rosemonde, daß der Wald mit Soldaten angefüllt sei, und diese Prinzessin ermahnt ihre Gespielinnen, sich zum Tode gefaßt zu machen.

Falisco, einer von den longobardischen Generalen, tritt in Begleitung seiner Soldaten auf und fragt die Frauenzimmer, welche von ihnen sich unterstanden habe, den Befehlen des Alboinus zuwiderzuhandeln und einen von seinen Feinden zu begraben. Er giebt einigen von seinen Soldaten den Befehl, den Kunamundus wieder aufzugraben und das Haupt in einer Schale herzubringen. Rosemonde erinnert den Falisco, um ihn zu rühren, an die Dienste, die sie und ihre Mutter ihm erzeigt hätte, als er ein Gefangener der Gepiden gewesen wäre. Falisco antwortet, daß er diese Dienste nicht vergessen habe, daß er aber den Befehlen des Königs nothwendig folgen müsse,

---

14) Le jour commençant à paroître. — 15) qu'elles ne soient découvertes etc.

wenn er weiter im Stande sein wolle, sie bei ihrem Ueberwinder zu vertreten und ihr seine Dankbarkeit zu beweisen.

Die Soldaten kommen mit dem Kopfe des Kunamundus wieder, und Falisco führet Rosemonden mit sich ab.

Die Frauenzimmer des Chors beweinen ihr Unglück, flehen den Himmel um Schutz und um die Erhaltung ihrer Ehre, wenn sie auch mit dem Verluste ihres Lebens verknüpft sein sollte.

Dritter Aufzug.

Der Rest von der Handlung geht vor dem Zelte des Alboinus vor.

Alboinus tritt auf und ist unruhig, keine Nachricht von dem Falisco zu haben.

Ein Bote kömmt mit dem Kopfe des Kunamundus. Alboinus befiehlt, daß man aus der Hirnschale ein Trinkgeschirr machen solle, welches an großen Festtägen zum Denkmale seines Sieges dienen könne.

Falisco kömmt mit der Rosemonde. Alboinus erzürnet sich über sie, und sie antwortet ihm mit einem edeln Trotze. Alboinus drohet ihr, sie ihrem Vater nachzuschicken, und läßt sie mit der Pflegemutter in einem von den nahen Zelten bewachen.

Falisco bleibt mit dem Könige allein, und durch staatskluge Betrachtungen[16]) bringt er den Alboinus zu minder wilden Gesinnungen. Alboinus verdenkt es sich selbst, ein hülfloses Frauenzimmer gemißhandelt zu haben. Falisco stellt ihm auf eine geschickte Art vor, wie viel Vortheile für ihn daraus entstehen würden, wenn er mit den Rechten des Sieges auch diejenigen verbände, die ihm über die Gepiden eine Vermählung mit ihres Königes Tochter geben könnte. Alboinus scheinet anfangs weit davon entfernt zu sein, endlich aber entschließt er sich dazu und trägt dem Falisco auf, die Prinzessin darauf vorzubereiten, und begiebt sich weg.

Falisco läßt die Rosemonde rufen und schlägt ihr vor, den König zu heirathen. Rosemonde schlägt es mit Schauder aus. Falisco stellt ihr verschiedne Ursachen vor, die sie dazu bewegen könnten, und geht endlich fort, um zu hören, ob man von der Rückkunft des Almachilde keine Nachricht habe. Er

16) par des reflexions de politique.

will wiederkommen und den endlichen Entschluß der Prinzessin erwarten.

Die Pflegemutter überredet die Rosemonde, in die Heirath mit dem Alboinus zu willigen, und bittet sie unter andern Ursachen auch deswegen darum, damit sie die Frauenzimmer von ihrem Gefolge retten könne. Rosemonde, die es beständig ausgeschlagen, wird gerührt, und als Falisco wieder zurückkömmt, sagt ihm die Pflegemutter, daß Rosemonde darein willige.[17]) Er verläßt sie, um dem Könige die Nachricht davon zu bringen, und Rosemonde geht mit ihrer Pflegemutter ab.[18])

Vierter Aufzug.

Almachilde tritt auf und erkundiget sich bei dem Chore nach der Prinzessin. Er will sich bei ihr melden lassen. Der Chor meldet ihm, daß sie den Alboinus heirathen solle, und erzählt ihm Alles, was vorgegangen ist. Almachilde überläßt sich seinem Schmerze, und da er sich eben ums Leben bringen will, kömmt eine von den Kammerfrauen[19]) aus dem Zelte des Königs. Voller Entsetzen erzählt sie, daß Alboinus am Ende der Mahlzeit das aus der Hirnschale des Königs der Gepiden verfertigte Trinkgeschirr herbeibringen lassen und die Königin genöthiget habe, daraus zu trinken. Sie fügt hinzu, daß Alboinus und Rosemonde von der Tafel aufgestanden wären, und daß man sie zu dem Brautbette begleitet habe.

Rosemonde kömmt mit ihrer Pflegemutter dazu. Die Prinzessin wird den Almachilde vor tiefer Traurigkeit nicht gewahr und beschäftiget sich blos mit dem, was bei der Tafel vorgegangen. Sie sagt zu ihrer Pflegemutter, daß sie sich dem Tode nahe fühle, und befiehlt ihr, ihre Asche aufzubewahren und sie dem Almachilde mit der Bitte zu überbringen, daß er sie in das Begräbniß der Könige der Gepiden stellen möge. Indem sie diese Worte sagt, fällt sie in Ohnmacht und wird von den Frauenzimmern des Chors gehalten. Almachilde nähert sich, und da er einen solchen Anblick nicht aushalten kann, geräth er in Wuth und will den Alboinus zu erstechen gehen. Die

---

17) Im Original folgt noch: Falisco déclare à Rosemonde que son hymen sera celebré le soir même. — A. d. H. — 18) Im Original noch der Absatz: Le Choeur reste et s'occupe à moraliser sur les revolutions de la vie. — A. d. H. — 19) Suivantes de Rosemonde.

Pflegemutter hält ihn zurück und ermahnet ihn während der Ohnmacht der Rosemonde, die Klugheit mit seinem Muthe zu verbinden, damit er sie desto sichrer rächen könne. Sie schickt ihn in das Zelt der Frauenzimmer der Rosemonde und folgt ihm dahin nach.

Der Chor bleibt mit der in Ohnmacht liegenden Rosemonde zurück, beweint das Unglück dieser Prinzessin und bittet den Himmel, das Unternehmen wider den Alboinus wohl ausschlagen zu lassen.

Fünfter Aufzug.

Die Kammerfrau, welche im Vorhergehenden schon erschienen, kömmt eilig[20]) auf die Bühne, und da sie Rosemonden wieder aus ihrer Ohnmacht zu sich selbst gekommen zu sein findet, meldet sie ihr, daß sie gerochen sei. Sie sagt ihr, daß die Pflegemutter den Almachilde Weibskleider anziehen lassen und ihn unter dieser Verkleidung in das Zelt des Alboinus geführt habe. Almachilde habe ihm das Leben genommen und werde ihr den Kopf des Tyrannen bringen. Rosemonde danket dem Himmel für den verliehenen Schutz, begiebt sich in ihr Zelt zurück, den Almachilde daselbst zu treffen, und die Tragödie hat ein Ende.

Beurtheilung der „Rosmunda".

Der Verfasser dieses Trauerspiels ist wegen seiner vornehmen Geburt, wegen seiner Bedienungen[21]) und wegen seiner Gelehrsamkeit berühmt. In dem ersten Theile der „Auserlesenen Versuche[22]) italienischer Tragödien des sechzehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts", welcher zu Verona 1723 gedruckt ist, findet man einen Orest, welches das zweite Trauerspiel des Ruccelai ist. Es ward zweihundert Jahr nach dem Tode des Verfassers zuerst gedruckt, und aus dem Vorberichte an den Leser wird man die Vortrefflichkeit des Dichters kennen lernen.

Ob nun gleich der Orest für vollkommner als die Rosemonde gehalten wird, so habe ich doch lieber aus dieser als aus jenem einen Auszug mittheilen wollen, weil sie unmittelbar auf die Sophonisbe des Trissino gefolgt und also die zweite

20) eilig ist Zusatz Lessing's. — A. d. H. — 21) par ses emplois. — 22) de l'essai choisi.

italienische Tragödie ist.[23]) Ich habe auch deswegen lieber einen Auszug aus der Rosemonde geben wollen, weil die ganze Einrichtung der Fabel aus dem Genie des Verfassers geflossen ist; Orest hingegen ist nichts als eine Uebersetzung von des Euripides Iphigenia in Tauris. — —[24])

Ruccelai ist ein großer Freund des Trissino gewesen. Als dieser Letztere seine Sophonisbe ans Licht treten ließ, so erschien auch fast zu eben der Zeit die Rosemonde des Erstern. Ruccelai hatte sie gleichsam zur Nacheiferung seines Freundes verfertiget; allein diese Nacheiferung schadete dem guten Verständnisse dieser zwei Freunde so wenig, daß sie dasselbe vielmehr befestigte.

Ammirato il Vecchio sagt in dem zweiten Theile seiner Kleinen Werke, daß sich Trissino und Ruccelai oft in zahlreicher und vornehmer Gesellschaft mit einander befunden und zum Spaße Stücken aus ihren Trauerspielen hergesagt hätten, um die Zuhörer urtheilen zu lassen, welcher von ihnen den Vorzug verdiene. Dieser Beweis von der Freundschaft dieser zwei großen Männer könnte noch zweideutig sein, allein der folgende wird es ganz und gar nicht sein.

Ruccelai starb zu Rom in der erhabnen Bedienung,[25]) welche ihm der Papst, sein Oheim, anvertrauet hatte. Vor seinem Tode befahl er noch seinem Bruder, seinem guten Freunde, dem Trissino, wenn er von Venedig, wohin er als Gesandter gegangen war, wieder zurückkommen würde, sein Trauerspiel Orest anzuvertrauen, welches der ganzen Welt damals noch unbekannt war, und ihn in seinem Namen zu bitten, daß er es verbessern und herausgeben wolle, wenn er es für würdig hielte,

---

23) J'ai crû . . . . que je devois préférer celle-ci [i. e. la Rosemonde] qui a précédé l'autre, qui a suivi immediatement la Sophonisba de Trissino, et qui est la seconde Tragedie Italienne qui a paru.

24) Hier folgen im Original noch zwei Absätze:

„J'ai crû qu'il falloit que je donnasse cette idée de nos Poëtes, aussi bien tragiques que comiques, qui les fisse connoître tels qu'ils sont, et non pas les enveloper dans le manteau des traductions des anciens, qui vous les auroit masqués, pour ainsi dire. On ne pourroit juger de leurs ouvrages par la diction: les Grecs et les Latins en fournissent au Poëte l'invention de la fable; la couduíte de l'action, la peripetie, et la catastrophe auroient emporté les trois parts du mérite dans la Piéce.

„Rosemonde est imaginée par l'auteur, elle est par lui conduite et pensée, ainsi c'est son invention, son oeconomie et sa diction que nous examinerons." — A. d. H.

25) charge éminente.

in der gewissen Zuversicht, daß sein Freund so damit umgehen werde, als ob es sein eigen Werk wäre.

Die Rosemonde ward das erste Mal zu Florenz im Jahr 1516 in Gegenwart Leo's X. aufgeführt. Gedruckt ward sie zu Siena 1525, zu Venedig 1550 und 1582 und zu Florenz 1593. Diese letzte Ausgabe ist die richtigste unter allen. In den drei letztern ist das Trauerspiel nach den Aufzügen abgetheilt; allein die Auftritte sind nicht angemerkt,[26]) so daß es scheinet, als ob jeder Aufzug nur einen einzigen Auftritt enthalte, obgleich die spielenden Personen von dem Theater abgehen und andre dazukommen. In der Ausgabe aber von 1525, die ich ehedem gehabt, sind, wo ich mich nicht irre, die Aufzüge nicht angemerkt, und es ist auch ganz natürlich, zu glauben, daß der erste Abdruck der Rosemonde in Einem fortgegangen, ohne von den Aufzügen und Auftritten unterbrochen zu sein, so wie die Sophonisbe des Trissino und die griechischen Tragödien, welche ihnen zu Mustern gedienet. Es ist ohne Zweifel eine Erfindung der Buchdrucker, welche dreißig Jahr darauf es für nöthig werden gehalten haben, wenigstens die Aufzüge von einander zu unterscheiden.

Obgleich der historische Inhalt der Rosemonde aus der neuern Geschichte ist, so hat doch der Verfasser die Griechen in Einrichtung der Handlung[27]) sehr streng nachgeahmt. In den damaligen Zeiten konnte man es auch wohl nicht anders thun, wenn man sich nicht den bittersten Kritiken aussetzen wollte. Die griechische Tragödie war die einzige bekannte Tragödie, und da man aus ihr allein sich einen Begriff von dergleichen Werken machen konnte, so mußte man ihr auch folgen. Die italienischen Poeten haben in den nachfolgenden Zeiten es nur allzu wohl gewiesen,[28]) daß sie Einbildungskraft genug besessen, die Grenzen zu überschreiten.

Die Handlung der Rosemonde ist mit aller gehörigen tragischen Anständigkeit[29]) bearbeitet, und ich glaube sogar, daß man mit ganz kleinen Vermehrungen nach dem heutigen Geschmacke aus diesem Stücke, so wie es ist, eine vortreffliche Tra-

26) marquées, s. Anm. 10. Diese ganze Stelle bis zum Schlusse des Absatzes dient zur Erklärung des Passus S. 476, Z. 14—18. — A. d. H. — 27) dans la conduite de l'action, s. Anm. 8. — A. d. H. — 28) n'ont que trop fait connoître. — 29) la dignité tragique; Lessing übersetzt auch modestie (vgl. S. 461, Anm. 45) und décence durch „Anständigkeit". — A. d. H.

gödie für unser Jahrhundert machen könne. Die Stellung[30]) der Rosemonde ist ungemein rührend, und die Peripetie ist vollkommen. Nur wird man dem Verfasser vielleicht vorwerfen, daß er die Sitten der Longobarden allzu genau beobachtet und den Kopf des Kunamundus auf die Scene gebracht habe. Es ist wahr, die Longobarden, welche aus dem Innersten von Deutschland hervorkamen, waren noch weit barbarischer als die durch einen langen Umgang mit den Römern gesitteter gewordenen Franzosen, die allezeit derselben Nachbarn gewesen waren. Und gleichwohl sieht man aus den Gesetzen der Franzosen, daß es ein gemeiner Gebrauch unter diesen Völkern gewesen, nicht allein den Feinden, welche sie im Treffen getödtet, den Kopf abzuhauen, sondern auch diese Köpfe aufzubewahren, um die Außenseiten ihrer Häuser damit zu verzieren. Das Salische Gesetz hat sogar einen ausdrücklichen Artikel wider Diejenigen, welche dergleichen Köpfe von den Pfosten wegnehmen würden, auf welche sie von dem Eigenthümer der Häuser gesetzt worden.

Der Umstand mit dem Kopfe des Kunamundus, aus welchem ein Trinkgeschirr gemacht worden, ist in der Historie gegründet und den wilden Sitten dieser barbarischen Jahrhunderte gemäß.

Wenn man sich einen Stoff zu einem Trauerspiele wählt, so muß man überhaupt nicht die wahren Sitten der Geschichte verstellen,[31]) um sich nach den Sitten seiner Zeit zu richten; man muß vielmehr das ganze Unternehmen fahren lassen und sich einen bequemern Stoff aussuchen.

Seit einem Jahrhunderte haben nicht alle Nationen so gedacht als ich, und man wird mich ganz gewiß für einen Ausschweifenden halten. Ich glaube aber, daß es doch wenigstens erlaubt sein wird, seine Meinung zu sagen, besonders wenn man eben nicht Willens ist, Regeln zu geben, sondern sich vielmehr der Entscheidung Andrer unterwirft.

Man ist schon seit langer Zeit gewohnt, die Helden der Fabel in dem Trauerspiele zu verschönern und wider die Gesetze und wilden Sitten der Nationen entweder gesittete Hofleute oder irrende Ritter aus ihnen zu machen. Es ist dieses ein vortrefflicher Kunstgriff, allen Denen zu gefallen, welche weder von der Geschichte, noch von der Fabel, noch von dem Theater etwas wissen und nichts Aelters kennen als ihre Großeltern. Der-

30) la situation (s. Anm. 9). — A. d. H. — 31) défigurer.

gleichen Werke sind daher nicht nur allen Denen anstößig, welche Wissenschaft und Gelehrsamkeit besitzen, sondern sie sind auch der Ehre ihrer zeitverwandten Schriftsteller nachtheilig, und es wäre zu wünschen, daß sie durch den Druck ganz und gar nicht bekannt gemacht würden und sich ihre Dichter mit dem Beifalle der Vorstellung begnügten.

Wenn die Italiener drei Viertheile von ihren Tragödien aus den vergangenen Jahrhunderten weniger hätten drucken lassen, so würden sie zwar in Betrachtung der Anzahl ärmer, an Ehren aber desto reicher sein.

Um wieder auf die Rosemonde zurückzukommen, so finde ich so wenig daran auszusetzen, daß ich, wenn ich sie während meines Aufenthalts in Italien auf das Theater gebracht hätte, nicht mehr als zehn Zeilen darinne würde verändert haben, in welchen ich von dem Kopfe des Kunamundus blos gesprochen hätte, ohne ihn selbst auf die Scene zu bringen. Und auf diese Art hätte ich mich nicht fürchten dürfen, zärtlichen Zuschauern ekel zu werden.

Zu Ende des vierten Aufzuges fällt Rosemonde ohnmächtig in die Arme der Frauenzimmer vom Chore und bleibt in dieser Stellung bis zu Anfange des fünften Aufzuges. Heut zu Tage würde es lächerlich sein, eine Person von einem Aufzuge zum andern,[32]) unterdessen daß die Musik im Orchester gehet, ohnmächtig liegen zu lassen.

Wenn wir aber überlegen, daß, wie ich schon gesagt, die Tragödie Rosemonde durch nichts Anders in Aufzügen unterschieden ist als durch die Unterbrechung des Chors, daß also nach dem Muster der griechischen Tragödien die Handlung in einem Stücke darinne fortgehet und der Schauspieler mit dem letzten Worte des Chors wieder auftritt, so wird man leicht einsehen, daß Rosemonde gar wohl ohnmächtig auf der Scene liegen bleiben kann.

Der Verfasser hat hierinne dem Euripides nachgeahmet. Dieser Grieche läßt nämlich in seiner Hecuba diese unglückliche Königin, welche den Tod der Polyxene beweint, dem Schmerze so unterliegen, daß sie sich in ihr Kleid eingehüllet auf die Erde wirft und weinend auf der Bühne liegen bleibt, bis der Chor zu Ende ist und durch seine Betrachtungen den Schluß des Aufzuges bemerkt. Talthybius kömmt darzu und sagt den Weibern

32) pendant l'entre-Acte.

des Chors, daß er mit der Hecuba sprechen wolle. Sie zeigen sie ihm auf der Erde liegend und in ihre Kleidung eingehüllt, in welcher Stellung sie die ganze Zeit über geblieben, da der Chor sich hören lassen, das ist, nach unsrer Art zu reden, von einem Aufzuge bis zum andern.

Was den Ausdruck des Trauerspiels Rosemonde anbelangt, so muß man gestehen, daß er vollkommen schön ist.

Man könnte ihm nach dem heutigen Geschmacke vorwerfen, daß einige allzu gemeine [33]) oder allzu natürliche Ausdrücke darinne vorkommen; denn itziger Zeit kostet es auf allen Theatern von Europa sehr viel Mühe, mit dem Natürlichen glücklich zu sein. Unterdessen kann man aber doch nicht sagen, daß sich der Verfasser niedriger und unanständiger Ausdrücke bedient habe; er spricht allezeit edel, und wenn ich seine Sache hierinne vertheidigen wollte, so könnte ich, glaub' ich, sagen, daß, wenn ein König nur groß denke und nicht ganz und gar unedle Ausdrücke brauche, der Ausdruck der königlichen Würde nicht unanständig sein und sich so vielmehr derjenigen Natur und derjenigen Wahrheit nähern werde, mit welcher heut zu Tage so Viele verunglücken. Ich will nicht behaupten, daß man die prächtigen Ausdrücke [34]) gänzlich vermeiden müsse, um der simpeln Natur Platz zu machen; man muß vielmehr der Gewohnheit folgen, welche seit langer Zeit unsre Ohren gewöhnt hat, große Worte und rauschende Gedanken [35]) zu hören. Vor zweihundert Jahren aber war unser Gehör bescheidner, und Ruccelai hat Ueberlegung genug gehabt, das Edle der Gesinnungen mit dem Emphatischen des Ausdruckes nicht zu verbinden, sondern hierinne vielmehr den Griechen als Lateinern zu folgen.

Hundert Jahr nach ihm haben die Italiener auf dieser Seite nur allzu sehr verstoßen, und nach und nach sind sie zu dem gekommen, was die benachbarten Völker unter dem Namen concetti an ihnen verlachen und ihre Landsleute selbst am Allerersten.[36])

Es scheint mir, als ob zum Schlusse des Trauerspiels Rosemonde noch etwas fehle. Almachilde tödtet den Alboinus, und die Prinzessin ist gerächet. Dieses ist unstreitig das Ende der Handlung, welches sich der Dichter vorgesetzt hat und über

33) trop familieres. — 34) les expressions éclatantes. — 35) pensées bruyantes. — 36) ils . . sont venus à ces Rebus et à ces Concetti qui font rire les Nations voisines, et l'Italienne la premiere.

welches er hinauszugehen nicht verbunden, ja auch nicht einmal befugt ist. Gleichwohl aber scheinen mir die Ungewißheit, in welcher der Zuschauer wegen der Rosemonde bleibt, die Folgen von der Ermordung des Alboinus und die Gesinnungen der Häupter der Armee in Ansehung der Wahl eines neuen Königs Dinge zu sein, die man dem Zuschauer in acht oder zehn Zeilen sollte voraussehn lassen; und diese Zeilen hätte Almachilde oder die Pflegemutter oder ein Bote ganz am Ende der Tragödie sagen können. Kenner, welche weiter sehen als ich, mögen diesen Punkt untersuchen und ihr Urtheil darüber fällen.

Ich glaube, daß diese zwei ersten italienischen Tragödien[37]) in der That von der Beschaffenheit sind, daß Italien darauf stolz sein kann, und es wäre sehr gut, wenn sich unter den nachfolgenden Stücken viele von dergleichen Beschaffenheit fänden.

---

37) Im Original noch der Zusatz: „qui ont paru au commencement du seiziéme siécle"; der Schluß (gleich darauf) lautet abweichend: „dans cette enfance de notre Théâtre, je souhaite de pouvoir en choisir trois autres, qui ne ressentent pas tout-à-fait le goût de la Grece disgraciée de la Scene moderne, ou le peu d'experience des ouvriers qui ne faisoient que commencer." — A. d. H.

X.

Auszug aus der „Calandra"

des Cardinal

Bernardo da Bibiena.[1])

Auch aus diesem Stücke, welches man in dem vierten Hauptstücke der obigen Geschichte[2]) als das erste regelmäßige italienische Lustspiel hat kennen lernen, wird man hoffentlich einen Auszug hier nicht ungern finden. Er ist gleichfalls von dem Herrn Riccoboni.

Inhalt.

Demetrius, ein Edler von Modon, hatte zwei Zwillinge, Lidio und Santilla, die einander so ähnlich waren, daß sie ihre Eltern selbst ohne die Verschiedenheit der männlichen und weiblichen Kleidung nicht von einander würden haben unterscheiden können. Lidio und Santilla verlieren im sechzehnten Jahre ihres Alters ihren Vater und ihre Mutter. Die Türken nehmen Modon ein, stecken die Stadt in Brand und ermorden fast alle Einwohner. Der Knabe rettet sich mit seinem Hofmeister und seinem Bedienten. Das Mädchen wird von ihrer Pflegemutter als ein Knabe verkleidet, und Beide werden nebst einem Bedienten vom Hause zu Sclaven gemacht und nach Constantinopel geführet.

Perillo, ein Florentinischer Handelsmann, kauft sie alle

1) Theatral. Bibl., Zweites Stück. 1754. (X.) S. 241—284. — A. d. H.
2) S. oben S. 441. — A. d. H.

Drei los, führt sie mit sich nach Rom, wo sie während eines Aufenthalts von zehn bis elf Jahren die Sprache und die Sitten des Landes lernen. An eben dem Tage, da die Handlung der vorzustellenden Fabel ihren Anfang nimmt, will Perillo seine einzige Tochter mit der Santilla verheirathen, die er für einen Knaben hält und als einen solchen auch auferzogen hat. Sie heißt Lidio nach dem Namen ihres Bruders, und Perillo liebt sie ungemein. Der wahre[3]) Lidio aber, der Bruder der Santilla, der sich in das Toscanische gerettet hatte, kommt in dem achtzehnten Jahre seines Alters nach Rom, wo er die Römerin Fulvia, eine Frau vom Stande, liebt, die er verschiednemal in der Kleidung eines Frauenzimmer besucht hat.

Die Personen, welche in dem Stücke vorkommen, sind also: Tessenio ein Bedienter, der Hofmeister Polinicio, Lidio, Calandro, Samia eine Bediente, ein Zaubrer Ruffo, Santilla, Tannio ein Bedienter, Fulvia, die Frau des Calandro, eine Buhlerin, ein Packträger, Schergen vom Zollhause.

Erster Aufzug.

Erster Auftritt.

Tessenio allein.

Indem er über die Schicksale der Menschen und über den Eigensinn des Glücks seine Betrachtungen angestellt, erinnert er sich an die Begebenheiten seines Herrn, des Lidio, und der Santilla, dieser so ähnlichen Zwillinge, daß sie Niemand von einander unterscheiden konnte. Er sagt, sein Herr habe sich, nachdem die Türken die Stadt Modon eingenommen, nach Bologna begeben; weil er aber einige Nachricht bekommen, daß seine Schwester noch am Leben sei, so habe er sich vorgesetzt, sie durch ganz Italien zu suchen. Seit einem Monat befinde er sich in

3) wahre fehlt im Orig. und wird, wie hier, so noch oft in der vorliegenden Uebersetzung zur Erleichterung des Verständnisses dem bloßen „Lidio" des Originals beigefügt, wo der Bruder Lidio gemeint ist. Dasselbe gilt von dem Zusatze weiblich („der weibliche Lidio") mit Bezug auf die in Mannskleidern unter dem Namen des Bruders auftretende Zwillings-Schwester Santilla. Sonst übersetzt Lessing auch Lidio garçon und Lidio fille consequent durch „der wahre L.", „der weibliche L." — A. d. H.

Rom,[4]) wo er sich eine Gebieterin[5]) zugelegt Namens Fulvia. Er habe ihn bei dem Calandro, dem Manne der Fulvia, in Dienste treten lassen, um Jemanden zu haben, der ihm bei ihr gute Dienste thun könne. Er sagt, daß er seinem Herrn auch so wohl gedient habe, daß Fulvia außerordentlich in ihn verliebt worden und Lidio[6]) verschiedenemal in Frauenzimmerkleidern unter dem Namen seiner Schwester Santilla bei ihr gewesen sei. Weil aber sein Herr befürchte, daß dieser Handel endlich herauskommen dürfte, so vernachlässige er seit einigen Tagen die Fulvia und thue, als ob er von Rom weggehen wolle. Fulvia habe daher in der Raserei ihrer Liebe ihre Zuflucht zu ihm, dem Tessenio, und zu ihrer Magd, der Samia, welche um das Geheimniß wisse, genommen, um ihr ihren Liebhaber wieder zurückzubringen. Uebrigens suche sie auch von allen Seiten Hexenmeister und Schwarzkünstler zusammen, um den Lidio mit Gewalt wieder an sich zu ziehen, dem sie außerdem versichern lassen, daß sie ihren einzigen Sohn seine Schwester wolle heirathen lassen, wenn er so glücklich wäre, sie wiederzufinden.

Er fügt noch hinzu, die arme Frau thue Alles dieses auf eine solche Art, daß es ihr Mann schon tausendmal müsse gemerkt haben, wenn er nicht der albernste und dümmste Mann von der Welt wäre. Er übertreibt die Verwirrungen, in die ihn dieser Liebeshandel seines Herrn setze, und sagt, daß ein andrer im Werke sei, von welchem er gern dem Lidio je eher je lieber Nachricht geben möchte. Er sieht ihn kommen; weil er aber von seinem Hofmeister begleitet wird, tritt er beiseite.

Zweiter Auftritt.

Polinicio der Hofmeister, **Lidio** und **Tessenio.**

Der Hofmeister giebt dem Lidio Verweise und sagt ihm, daß er alle seine Liebeshändel wisse und auch den, welchen er mit einer von den vornehmsten Damen in Rom habe. Er giebt ihm zu bedenken, was für Gefahr er laufen müsse, wenn es herauskommen sollte. Lidio entschuldiget sich mit der Heftigkeit der

4) Im Original: depuis quatre mois ils sont venus à Rome. — 5) Maitresse. — 6) Im Original Lelio, ein noch öfter wiederkehrender Druckfehler. — A. d. H.

Liebe, mit dem Feuer der Jugend und mit tausend andern solchen Ausflüchten. Der Hofmeister greift endlich den Tessenio an und wirft ihm vor, daß er an den Ausschweifungen seines Herrn einzig und allein Ursache sei. Der Bediente mengt sich mit darein, und es fällt ein sehr lustiger Auftritt zwischen ihnen vor.

Dritter Auftritt.

Lidio. Tessenio.

Tessenio sagt seinem Herrn, daß, als er das letzte Mal in Weibskleidern zu der Fulvia gegangen, der arme Calandro, ihr Mann, ihn für ein wirkliches Mädchen gehalten und sich sterblich in ihn verliebt habe. Er habe ihn ersucht, ihm in seiner Liebe behülflich zu sein, und er seines Theils habe ihm die besten Versprechungen von der Welt gemacht und ihm geschmeichelt, daß er mit seiner Liebe willkommen sein werde. Lidio lacht über dieses Abenteuer und bittet ihn, fortzufahren. Tessenio sagt, daß die Dummheit des Calandro ihnen reichen Stoff, sich lustig zu machen, geben könne; er sieht ihn aber kommen und läßt seinen Herrn beiseite gehen.

Vierter Auftritt.

Calandro. Tessenio.

Es fällt eine sehr komische Scene zwischen ihnen vor. Tessenio beredet ihn, daß er mit der Santilla seinetwegen gesprochen habe, und zwar mit so gutem Erfolge, daß sie vor Liebe gegen ihn fast sterbe. Er verspricht ihm, daß er ihn bald zu ihr führen wolle, und Calandro geht vergnügt ab.

Fünfter Auftritt.

Tessenio. Samia.

Die[7]) Bediente sagt dem Tessenio in größter Bewegung, daß sich ihre Gebieterin sehr übel befinde, daß sie den Lidio zu

7) Im Original La Suivante, in der „Theatral. Bibl." der Druckf. Der; s. oben S. 490, Z. 15. — A. d. H

sehen verlange, und daß sie auf ihren Befehl zu einem Schwarzkünstler gehe, welcher ihn durch seine Zaubereien mit Gewalt wieder zu ihr bringen solle. Tessenio geht ab.

Sechster Auftritt.

Samia. Ruffo.

Weil Samia den Ruffo von Weitem sieht, so ruft sie ihn und heißt ihn zu ihrer Gebieterin gehen, welche mit ihm sprechen wolle. Ruffo sagt, sie solle nur vorangehen, er wolle ihr von Weitem folgen. Ruffo bleibt allein und sagt, er glaube, daß ihn ohne Zweifel diese Dame in der Meinung zu sich rufen lasse, er sei ein Schwarzkünstler, so wie es die ganze Welt von ihm meine; sie werde sich seiner Hülfe vielleicht bedienen wollen, und er hoffe, nichts dabei zu verlieren. Weil er Jemanden kommen sieht, so folgt er der Samia.

Siebenter Auftritt.

Tessenio. Calandro.

Tessenio kömmt allein auf die Bühne, und Calandro kömmt nach und fragt ihn sehr eifrig, ob er die Santilla wieder gesehen habe. Tessenio sagt Ja. Sie sprechen von der Art, wie er sich bei der ersten Unterredung gegen sie bezeigen wolle, und nach einer sehr lächerlichen Scene dringt Calandro darauf, daß Tessenio seine Sache ja bald zu Stande bringen solle, und gehen ab.

Achter Auftritt.

Ruffo allein.

Er sagt, Fulvia habe ihn gebeten, durch seinen dienstbaren Geist ihren Liebhaber mit Gewalt wieder zu ihr zu bringen. Er spricht, daß er glücklicher Weise diesen Liebhaber kenne, daß er ein Grieche von Geburt sei Namens Lidio, und daß er auch seinen Bedienten, den Tannio, kenne. Er habe der Fulvia zwar nichts Gewisses versprochen, er wolle aber zu dem Florentinischen Kaufmann Perillo gehen, bei welchem Lidio wohne, und wolle ihn bereden, die Dame zu besuchen.

Zweiter Aufzug.

Erster Auftritt.

Der weibliche[8]) Lidio, Tannio und die Pflegemutter.

Dieses in einen Knaben verkleidete Mädchen kömmt und spricht mit ihrer Pflegemutter und ihrem Bedienten von den Vorzügen, welche die Mannspersonen vor dem Frauenzimmer genießen. Sie wiederholt in wenig Worten ihre Modon'sche Begebenheit und sagt, daß sie so glücklich nicht würde gewesen sein, wenn man gewußt hätte, daß sie ein Mädchen wäre; die Türken würden sie nicht verkauft, und Perillo würde sie vielleicht nicht gekauft haben. Sie beklagt sich über ihr Unglück; denn wenn sie ein Knabe wäre, so würde Perillo sein und ihr Glück machen. Der gute Mann sei in der Meinung, daß sie einer wäre, so wohl mit ihr zufrieden, daß er ihr seine einzige Tochter und die Erbin seines ganzen Vermögens zur Ehe geben wolle. Die Heirath solle in einigen Tagen vor sich gehen,[9]) und eben deswegen habe sie ihren Bedienten und ihre Pflegemutter aus dem Hause geführet, um mit ihnen zu überlegen, was bei dem Unglücke, das ihnen drohe, zu thun sei. Sie will fortfahren, Tannio aber heißt sie schweigen, weil er eine Magd auf sie zukommen sieht.

Zweiter Auftritt.

Samia und die Vorigen.

Samia kommt ganz athemlos aus dem Hause und beklagt ihre arme Gebieterin, welche ihren Geliebten durch das Fenster auf der Gasse gesehen habe und sie ihm nachschicke. Sie nimmt die Santilla für ihren Bruder Lidio und redet ihr von der Fulvia vor. Sie verstehen einander nicht, und Lidio will ihre Gebieterin weder sehen noch sprechen. Samia erzürnt

---

8) S. Anm. 3. — 9) que son même neveu lui a dit qu'en deux jours Perillo veut que son mariage se fasse.

sich und sagt, daß sie sogleich zu einem Schwarzkünstler gehen wolle, der sie schon mit Gewalt zu ihr zu bringen wissen werde. Tannio tadelt seine Gebieterin [die Santilla], daß sie die Magd nicht genug ausgefragt, damit sie es hätten erfahren können, für wen sich denn eigentlich die Fulvia so öffentlich erkläre. Santilla ist selbst darüber verdrießlich und sagt, daß sie ein andermal geduldiger zuhören wolle.

Dritter Auftritt.

Ruffo. Das Mädchen Lidio. Tannio.

Ruffo tritt auf, und indem er sie gewahr wird, sagt er zu dem Lidio, daß er ihn schon eine lange Weile suche. Lidio sagt ihrer Pflegemutter, daß sie nur wieder zu dem Perillo, ihrem Herrn, hineingehen und ihr durch den Tannio, wenn er nach Hause gekommen sein würde, von dem, was vorgehe, Nachricht geben solle; sie für sich sei entschlossen, den ganzen Tag nicht wieder nach Hause zu kommen, damit sie ihr Unglück so lange als möglich vermeiden könne. Ruffo sagt ihr, daß ihn eine von den vornehmsten Damen in Rom, die ihn für einen Schwarzkünstler halte, gebeten habe, den Lidio mit Gewalt zu ihr zu bringen, weil sie ganz närrisch in ihn verliebt sei. Lidio und Tannio erzählen ihm, was mit der Magd vorgefallen. Ruffo billiget die Abfertigung derselben, er räth ihnen aber auch zugleich, das erste Mal anders zu verfahren. Lidio verspricht es ihm und fragt, wenn er zu der Fulvia gehen solle. Ruffo sagt ihm, sie habe ihn gebeten, daß er ihren Liebhaber noch heute durch die Macht seines dienstbaren Geistes zu ihr bringen wolle, und zwar in der Gestalt eines Frauenzimmers.[10]) Er fügt hinzu, er bilde sich ein, Fulvia habe damit sagen wollen, in der Verkleidung eines Frauenzimmers. Lidio verspricht ihm, bald Antwort zu geben, und Ruffo geht ab.

Vierter Auftritt.

Tannio. Der weibliche Lidio.

Der Bediente überredt seine Gebieterin, den Vorschlag des Ruffo auszuführen, wenn es auch in keiner weitern Absicht

---

10) en forme de femme.

geschehen sollte, als sich eine Lust zu machen.[11a]) Lidio ist es zufrieden und befiehlt ihm, nach Hause zu gehen, um ihm von dem, was daselbst vorgehe, Nachricht zu bringen und ein Frauenzimmerkleid für ihn zu suchen. Er bestellt ihn an einen gewissen Ort, wo sie den Ruffo wiedersehen und sich mit ihm entschließen wollen. Weil sie Leute kommen sehen, so gehen sie ab.

Fünfter Auftritt.

Tessenio. Fulvia.

Tessenio tritt auf, und weil er die Fulvia an der Thüre ihres Hauses gewahr wird, so nähert er sich ihr und will sie bereden, daß Lidio bald abreisen müsse, um zu sehen, wie sie diese Nachricht aufnehmen werde. Fulvia spricht mit ihm vom Lidio, und Tessenio sagt ihr, daß er weiterreisen wolle, um seine Schwester aufzusuchen. Fulvia bittet ihn, den Lidio zurückzuhalten, und verspricht, seine Schwester in ganz Italien suchen zu lassen, mit der Versichrung, wenn man sie fände, sie mit ihrem einzigen Sohne, dem Flaminio, zu verheirathen. Tessenio verspricht sein Bestes zu thun, und Fulvia begiebt sich wieder hinein.

Sechster Auftritt.

Calandro. Tessenio.

Calandro kömmt, und Tessenio wünscht ihm Glück, weil, wie er sagt, Santilla ihn so gütig angehört habe, daß sie sich weit mehr nach ihm, als er sich nach ihr sehne. Calandro will sogleich zu ihr gehen, Tessenio aber sagt ihm, daß sich dieses nicht thun lasse, daß man gewisse Maßregeln dabei beobachten müsse, und er nicht anders als im Verborgnen zu ihr kommen könne. Er sagt, sie habe ihm den Vorschlag gethan, ihn in einen Koffer einzuschließen und auf diese Weise in ihr Zimmer zu bringen, weil sie ihn anders nicht wohl hereinlassen könne. Calandro sagt, man werde nimmermehr einen so großen Koffer finden, daß er der Länge nach darinne liegen könne. Tessenio antwortet, daß jeder Koffer hierzu gut sei; denn, wenn er schon nicht ganz hineingehe, so könnte man ihn doch

---

11a) pour se donner la comedie.

stückweise hineinlegen. Hier wird die Scene ungemein komisch, indem Tessenio ihn überredet, daß er ihm alle Glieder ausrenken und sie hernach, wenn er aus dem Koffer hervorwollte, wieder in ihre Stelle einsetzen könne. Nachdem er einen Versuch von diesem seinem Geheimnisse gemacht, bei welchem es, wie er sagt, auf gewisse Worte aus der schwarzen Kunst ankomme, thut er, als ob Calandro Alles verdorben habe und man nothwendig einen großen Koffer suchen müsse, in welchem er ganz und gar Raum habe. Calandro bestellt ihn an einen gewissen Ort und begiebt sich weg. Tessenio sieht die Samia kommen und geht ab.

Siebenter Auftritt.

Samia. Fulvia.

Samia kömmt ganz allein und redet von der Unhöflichkeit des Lidio gegen ihre Gebieterin; sie fürchtet, die Fulvia möchte endlich damit herausplatzen, und die Brüder des Calandro möchten es merken, wenn sie sie alle Augenblicke von dem Lidio reden hörten. Fulvia ruft in dem Hause die Samia, und diese begiebt sich hinein, weil sie ohnedem Jemand kommen sieht.

Achter Auftritt.

Der weibliche Lidio. Tannio.

Das Mädchen Lidio erfährt von ihrem Bedienten, daß in dem Hause des Perillo, ihres Herrn, Alles zu ihrer Verheirathung mit seiner Tochter zurechte gemacht werde, daß die Braut sehr vergnügt sei, und daß man glaube, der Bräutigam werde es nicht weniger sein. Santilla will verzweifeln und wünscht sich den Tod, welchem sie ohnedem nicht entfliehen könne, weil der Vater und die Mutter ihrer [11]) Braut, wenn sie die Wahrheit erfahren sollten, sie [11]) gewiß würden tödten lassen. Tannio tröstet sie und bestärkt sie zugleich in dem Vorsatze, sich den ganzen Tag über in dem Hause nicht sehn zu lassen. Er fügt hinzu, der Liebeshandel mit der Dame, zu welcher sie in Frauenzimmerkleidern gehen solle, komme gleich zu gelegener Zeit, sie den Tag

11) ihrer und sie erfordert der Sinn und der Wortlaut des Originals statt seiner und ihn, wie die „Theatral. Bibl." liest. — A. d. H.

über zu verbergen. Er hat die Kleider bereits zurechte gelegt; Santilla billiget Alles, und sie begeben sich weg, um den Ruffo aufzusuchen und den Herbeikommenden aus dem Wege zu gehen, weil sie immer befürchten, es möchte Jemand aus dem Hause des Perillo, ihres Herren, sein.

Neunter Auftritt.

Tessenio. Calandro.

Tessenio kömmt ganz allein und sagt, daß er seinen Herrn, den Lidio, als ein Frauenzimmer verkleidet habe. Er habe ihm eben die Kleider angelegt, die er zu tragen gewohnt gewesen, wenn er die Fulvia besucht, und habe ihn in ein Zimmer des untersten Stockwerks gebracht. Da nun solle er den Calandro empfangen, und es sei bereits Alles schon so eingerichtet, daß er, wenn die Fenster zugemacht würden, sich davonmachen und an seiner Statt ein Weibsbild hineinlassen könne, die er schon dazu bereit halte. Calandro sei so albern, daß er den Betrug gewiß nicht merken werde. Calandro kömmt dazu und fragt, ob er einen Koffer gefunden habe; Tessenio sagt Ja und versichert ihn, daß er so groß sei, daß er vollkommen Raum darinne habe, ohne sich die Glieder ausrenken zu lassen. Calandro fragt ihn, ob er in dem Koffer wache bleiben müsse, oder ob er schlafen könne. Tessenio, um sich mit seiner Dummheit eine Lust zu machen, sagt ihm, daß man wachen müsse, wenn man zu Pferde sei, daß man auf den Gassen gehe, am Tische esse, auf den Stühlen sitze, in dem Bette schlafe und in den Koffern sterbe. Calandro fragt ihn, wie dieses zugehe, und Tessenio zeigt ihm auf eine komische Art, wie man es machen müsse, wenn man sterben und wieder lebendig werden wolle. Calandro macht einen Versuch damit und findet es außerordentlich schön. Tessenio giebt ihm den Rath, bei seiner Frau vorzugeben, er reisete auf einen Tag auf das Land, damit sie ihn nicht erwarte, und geht ab.

Zehnter Auftritt.

Calandro. Fulvia.

Calandro ruft seine Frau und sagt ihr, daß er aufs Land zu seinem Sohne reisen wolle und noch den Abend vielleicht

wiederkommen werde. Fulvia wünscht ihm glückliche Reise, beiseite aber wünscht sie ihm alles nur erdenkliche Unglück, und der Aufzug schließt sich.

Dritter Aufzug.

Erster Auftritt.

Tessenio allein.

Tessenio kömmt mit den Kleidern des Calandro, den er, wie er sagt, in einem weiten Oberkleide in den Koffer geschlossen habe. Er sagt, Lidio sei auch schon als Frauenzimmer verkleidet, und eben wird er den Packträger mit dem Koffer von ferne gewahr und zugleich das Weibsbild, welche des Lidio Stelle vertreten soll.

Zweiter Auftritt.

Tessenio. Ein Weibsbild. Ein Packträger. Calandro. Die Schergen vom Zollhause.

Das Weibsbild zeigt sich dem Tessenio, der ihr ihre Lection lernt. Indem aber der Packträger mit dem Koffer anlangt, halten ihn die Schergen vom Zollhause an und fragen, was darinne sei. Nach einigem Wortwechsel sagt der Packträger, man habe ihm gesagt, es wären seidene Waaren darin. Man fragt ihn, ob sie in dem Zollhause frei gemacht wären, und endlich wollen die Schergen den Koffer visitiren. Tessenio will über diesen Querstrich rasend werden, und um den Handel wieder gut zu machen, bittet er das Weibsbild, recht stark zu weinen. Weil die Schergen sehen, daß der Koffer mit keinem Schlüssel verschlossen ist, so machen sie ihn auf und glauben, es sei ein todter Mensch. Tessenio mischt sich in das Gespräch und fragt sie, was sie machen. Die Schergen sagen, sie hätten einen Koffer mit Waaren zu visitiren geglaubt und einen todten Menschen darinne gefunden. Tessenio sagt, es sei der Mann dieses Weibsbildes, welches so sehr weine. Die Schergen fragen sie, warum man den Todten auf diese Art in einem Koffer fortschaffe, und Tessenio antwortet, es geschehe aus Vorsicht; der gute

Mann sei an der Pest gestorben, er habe ihn also in den Koffer legen lassen und wolle ihn, so wie er ist, in den Fluß werfen. Calandro macht die gelernte Ceremonie des Auferstehens und springt aus dem Koffer. Die Schergen, der Packträger und das Weibesbild laufen erschrocken davon. Calandro zankt mit dem Tessenio, weil er ihn in den Fluß werfen wollen, und schlägt ihn mit der Faust. Tessenio entschuldiget sich auf eine komische Art und überredt ihn, daß er es zu seinem Besten gethan habe. Er sagt ihm zugleich, daß dieser Querstrich ihn verhindern werde, die Santilla heute noch zu sehen, und Calandro versichert, daß er in allem Ernste sterben werde, wenn er nicht bald zu ihr kommen könne. Tessenio schlägt ihm also vor, an die Stelle des Packträgers zu treten, den Koffer auf den Buckel zu nehmen und ihn in das Haus der Santilla zu tragen; er wolle mit ihm gehen und ihn vor den Kistenmacher ausgeben, welcher den Koffer gemacht habe, und unter diesem Vorwande könne er in das Zimmer der Jungfer kommen. Calandro nimmt den Koffer auf den Rücken, und Tessenio sagt ihm, er solle nur vorangehen und ihn an der Hausthüre der Santilla erwarten. Calandro geht fort, und weil Tessenio die Samia kommen sieht, so will er einen Augenblick mit ihr schwatzen, um sich über den Calandro mit ihr aufzuhalten, welchen er lange mit dem Koffer auf dem Buckel warten lassen wolle.

Dritter Auftritt.

Samia. Tessenio.

Samia sagt dem Tessenio, sie komme von dem Schwarzkünstler, welcher ihr nichts Gutes gesagt habe. Endlich geht Tessenio ab und sagt, er wolle den Lidio aufsuchen, um das zu thun, was ihm ihre Gebieterin [die Fulvia] befohlen habe.

Vierter Auftritt.

Samia. Fulvia.

Samia erstattet ihr von dem Bericht, was ihr der Schwarzkünstler gesagt habe, welcher keine gewisse Antwort habe geben wollen. Sie fügt hinzu, sie habe den Lidio gesehen und sei sehr

übel von ihm empfangen worden; er habe Uebels von der Fulvia gesprochen und gethan, als ob er sie niemals gesehen hätte und ganz und gar nicht kenne. Fulvia will verzweifeln, und nach verschiednen stürmischen Ueberlegungen faßt sie endlich den Entschluß, nach Hause zu gehen, Mannskleider anzulegen und verkleidet den Lidio in seinem eigenen Hause aufzusuchen.

Fünfter Auftritt.

Samia.

Samia bleibt zurück, und mittlerweile, daß sie ihre Frau erwartet, stellt sie über den Entschluß, den sie genommen, Betrachtungen an.

Sechster Auftritt.

Fulvia. Samia.

Fulvia kömmt in Mannskleidern aus dem Hause, giebt der Samia ihre Befehle und geht nach dem Hause des Lidio.

Siebenter Auftritt.

Samia allein.

Nachdem sie die Sache hin und wieder überlegt, billiget sie endlich den Entschluß ihrer Frau, ihren Liebhaber selbst aufzusuchen, geht in das Haus und schließt die Thüre nach sich zu.

Achter Auftritt.

Tessenio.

Er sagt, er habe den Calandro zu seinem Herrn, dem Lidio, gebracht und das Weibsbild, das davongelaufen, gefunden. Er habe sie mit sich hineingeführt und komme, nunmehr der Fulvia davon Nachricht zu geben, um mit ihr darüber zu lachen. Er klopft an.

Neunter Auftritt.

Samia. Tessenio.

Nach einer komischen Scene und noch verschiednen Lazzi,[12]) welche Tessenio außerhalb und Samia innerhalb dem Hause machen, geht endlich die Thüre auf. Samia sagt ihm, daß ihre Frau in Mannskleidern zu dem Lidio gegangen sei. Tessenio wird über diese Nachricht ganz verwirrt und stellt sich geschwind, als ob er etwas zu thun habe und noch nicht hineinkommen könne. Samia geht wieder hinein und schließt die Thüre nach sich zu, so wie es ihr ihre Frau befohlen.

Zehnter Auftritt.

Tessenio allein.

Er weiß nicht, was er thun soll, und befürchtet, die Frau und der Mann möchten sich Beide einander treffen; der Mann möchte wegen der Verkleidung[13]) der Frau argwöhnisch werden und sie zu ihren Freunden[14]) führen, um sie dafür abstrafen zu lassen. Mittlerweile aber sieht er die Fulvia kommen, welche den Calandro als einen Gefangnen hinter sich herschleppt. Er tritt beiseite, um sie zu beobachten.

Elfter Auftritt.

Fulvia. Calandro.

Fulvia kömmt und reißt den Calandro mit Gewalt mit sich fort. Sie macht ihm tausend Vorwürfe und rühmt ihre so übel belohnte Tugend. Sie sagt, sie wisse Alles und habe blos deswegen Mannskleider angezogen, um ihn mit seiner artigen Gebieterin[15]) zu ertappen, so wie es auch geschehen sei. Nach mancherlei Betheurungen schwöret sie, sich an allen Beiden zu rächen. Calandro entschuldiget sich auf eine sehr komische Art, doch sagt er auch zugleich, sie solle es sich ja nicht einkommen lassen, diesem Mädchen übel zu begegnen. Fulvia läßt die Thüre aufmachen und zieht ihren Mann hinein.

---

12) Vgl. oben S. 456 ff. — A. d. H. — 13) la démarche. — 14) les parens. — 15) avec sa gentille Maitresse.

Zwölfter Auftritt.

Tessenio.

Er bewundert die Verschlagenheit der Fulvia, und weil er sie wieder herauskommen sieht, bleibt er da.

Dreizehnter Auftritt.

Fulvia. Tessenio. Samia.

Fulvia beklagt sich, daß sie anstatt ihres Liebhabers ihren Mann gefunden habe. Tessenio sagt ihr, daß Lidio nunmehr nicht abreisen werde, und daß er sein Möglichstes thun wolle, ihn wieder zu ihr zu bringen. Fulvia befiehlt der Samia, nochmals zu dem Schwarzkünstler zu gehen. Tessenio geht fort, den Lidio aufzusuchen, und Fulvia geht wieder ins Haus.

Vierzehnter Auftritt.

Samia. Ruffo.

Ruffo sagt der Samia, er habe eine neue Zauberei versucht und hoffe, Lidio werde gelehriger sein. Man sieht ihn kommen, und Ruffo tritt beiseite.

Funfzehnter Auftritt.

Der weibliche Lidio. Tannio. Samia.

Samia unterredt sich mit dem Lidio, der sie höflich empfängt und ihre Frau zu besuchen verspricht. Samia geht in das Haus, um der Fulvia eine so gute Nachricht zu bringen.

Sechzehnter Auftritt.

Ruffo. Der weibliche Lidio. Tannio.

Tannio sagt zu dem Ruffo, daß sich diese Dame ohne Zweifel betriege und seinen Herrn für einen Andern halte. Er giebt daher dem Schwarzkünstler den Rath, der Fulvia im Namen seines dienstbaren Geistes zu sagen, daß sie gegen den Lidio durchaus nicht an das gedenken solle, was ehedem zwischen

ihnen vorgegangen, damit die Betriegerei nicht an den Tag komme. Ruffo billigt es, und Lidio geht ab, um sich als Frauenzimmer zu kleiden. Tannio bleibt einen Augenblick mit dem Ruffo allein und sagt ihm in Vertrauen etwas von dem Zustande seines Herrn. Sie stellen ihre Betrachtungen darüber dem Befehle gemäß an, den ihm Fulvia gegeben, daß er nämlich durch die Gewalt seines Geistes den Lidio nöthigen solle, in Gestalt eines Frauenzimmers zu erscheinen. Dieses nun, hoffen sie, werde ihnen [16]) Gelegenheit geben, wieder vom Neuen anzufangen und ihren [17]) Nutzen daraus zu ziehen.

Siebzehnter Auftritt.

Samia. Ruffo.

Samia heißt den Ruffo hineingehen; ihre Frau, sagt sie, sei in dem Zimmer gleich an der Thüre, nachdem sie ihren Mann in einem andern [18]) gelassen.

Achtzehnter Auftritt.

Samia. Tessenio.

Tessenio will ins Haus gehen, um mit der Fulvia zu sprechen. Samia hindert ihn daran, weil der Schwarzkünstler bei ihr sei, und geht wieder hinein. Tessenio sagt, Lidio habe plötzlich Lust bekommen, die Fulvia zu besuchen, er wolle ihr daher gern zuerst Nachricht davon bringen. Er sieht den Ruffo herauskommen und geht hinein.

Neunzehnter Auftritt.

Ruffo allein.

Er geht vergnügt über die Unterredung, die er mit der Fulvia gehabt, fort. Er sieht ein Weibsbild, die auf ihn zukömmt und ihm winkt.

Zwanzigster Auftritt.

Tannio, als ein Frauenzimmer verkleidet. **Ruffo.**

Tannio, nach einer sehr komischen Scene, giebt sich zu erkennen und sagt ihm, daß sich auch Lidio als ein Frauen-

16) lui. — 17) Fehlt im Orig. — A. d. H. — 18) au premier Appartement.

zimmer gekleidet habe und gleich kommen werde. Sie werden die Fulvia an der Hausthüre gewahr und verbergen sich.

Einundzwanzigster Auftritt.

Fulvia. Tessenio.

Fulvia sagt zu dem Tessenio, daß sie wieder hereingehen und ihren Mann aus dem Hause schaffen wollte, damit sie mit ihrem Liebhaber desto freier sein könne. Tessenio bleibt einen Augenblick allein und freuet sich über das Glück seines Herrn, besonders wegen seiner Schwester, wenn er sie einmal wiederfinden und dem Versprechen der Fulvia gemäß mit ihrem Sohne verheirathen könnte. Er sieht den Calandro zum Hause herauskommen, und weil er aufgehalten zu werden befürchtet, begiebt er sich weg, seinem Herrn Nachricht zu bringen.

Zweiundzwanzigster Auftritt.

Calandro. Der weibliche Lidio, der wahre Lidio, Beide als Frauenzimmer gekleidet.

Indem Calandro aus dem Hause gehet, wird er gleich anfangs einen von den zwei Lidios gewahr und glaubt, es sei seine Gebieterin. (Hier ist ein Theaterspiel angebracht, welches sich auf dem Papiere nicht erklären läßt.) Die beiden Lidios stehen der eine auf dieser und der andere auf der andern Seite des Theaters. Calandro stehet in der Mitte und spielt die Scene, und wenn er mit dem einen von ihnen redet, so geschieht es oft, daß er den andern ins Gesicht bekömmt. Er glaubt sich zu betriegen und gehet bald zu dem einen, bald zu dem andern, ohne daß sich die beiden Lidios einmal zu sehen bekommen. Endlich ergreift der wahre Lidio, welchen die Gegenwart des Calandro stutzig macht, den Entschluß, wieder nach Hause zu gehen, sich wieder auszuziehen und die Fulvia ein andermal zu besuchen. Calandro wird durch seine Ungewißheit unruhig gemacht und glaubt endlich, seine Gebieterin sei diejenige, welche eben abgegangen ist, und folgt ihr nach. Der weibliche Lidio sieht sich nunmehr allein und geht in das Haus der Fulvia, welche, wie er sagt, innerhalb der Thüre stehe und ihm winke. Ende des Aufzuges.

Vierter Aufzug.

Erster Auftritt.

Fulvia. Samia.

Fulvia kömmt zum Hause heraus und ruft die Samia in größter Eilfertigkeit. Samia erscheinet und bekömmt Befehl, sogleich zu dem Schwarzkünstler Ruffo zu gehen und ihn herzuholen. Sie begiebt sich eiligst fort, und Fulvia bleibt allein und beklagt sich heftig über das ihr zugestoßene Unglück. Nach vielen Ausrufungen sieht sie endlich den Ruffo kommen.

Zweiter Auftritt.

Ruffo. Fulvia.

Fulvia redet ihn weinend an und sagt, sie wisse nicht, über wen sie sich eigentlich beklagen solle, ob über ihre eigene Unwissenheit oder über ihn, weil sie sein Geist betrogen und zu Grunde gerichtet habe. Sie sagt ihm, sie habe während der Unterredung mit dem Lidio wahrgenommen, daß er ebenso starke Brüste habe als sie, und endlich habe er es ihr selbst gestanden, daß er ein Mädchen geworden sei. Ruffo tröstet sie und verspricht ihr, den Lidio, wenn ihn der Geist ganz und gar in ein Frauenzimmer sollte verwandelt haben, wieder in seinen ersten Zustand zu setzen. Fulvia verspricht ihm eine große Belohnung, wenn er ihr sein Wort halte. Sie erklärt sich deutlich, daß sie verlange, Lidio solle sie in Frauenzimmerkleidern, nicht aber als ein Frauenzimmer[19]) besuchen. Ruffo stellt sie aufs Neue zufrieden, und sie geht wieder in das Haus. Ruffo bleibt allein und lacht über die Leichtgläubigkeit der Fulvia, indem er den weiblichen[20]) Lidio und den Tannio kommen sieht.

---

19) en habit de femme, et non pas changée en femme (vgl. Anm. 10). — A. d. H. — 20) weiblichen ist (nothwendiger) Zusatz Lessing's: s. den folgd. 3. u. 4. Auftritt. Man muß sich hier die knappe Darstellung des Originals dahin ergänzen, daß der weibliche Lidio (Santilla) nach der im vorstehenden 2. Auftritte von der Fulvia gemeldeten Entdeckungsscene sich aus deren Hause entfernt habe und jetzt außer demselben auftrete. — A. d. H.

Dritter Auftritt.

Ruffo. Der weibliche Lidio. Tannio.

Indem sie Ruffo sieht, beklagt er sich, daß sie nicht als Frauenzimmer gekleidet sind,[21]) und erzählt ihnen Alles, was sich mit der Fulvia zugetragen. Er dringt in den Lidio, wieder zu ihr zu gehen; Lidio verspricht es ihm ganz kaltsinnig, Tannio aber versichert ihn, daß sie sich bald wieder bei ihr einfinden würden. Ruffo geht ab, die andern Zwei bleiben, und weil sie die Samia kommen sehen, so verstecken sie sich, um sie zu behorchen.

Vierter Auftritt.

Samia. Tannio. Der weibliche Lidio.

Samia kömmt zum Hause heraus und redet von dem Zufalle, der dem Lidio begegnet sei. Sie sagt, ihre Frau schicke sie zu dem Schwarzkünstler und habe ein großes Geschenk an Silber und Edelgesteinen bereit geleget, welches sie dem Lidio geben wolle, wenn der Geist die Sache wieder gut mache. Hiermit geht sie ab. Tannio aber sagt zu dem Frauenzimmer,[22]) sie solle nur wieder hingehen, und schlägt ihr ein Mittel vor, welches sie beruhiget. Santilla billiget es und verspricht wieder zur Fulvia zurückzukehren. Sie befiehlt unterdessen dem Tannio, nach Hause zu gehen und ihr von dem, was daselbst vorfalle, Nachricht zu bringen. Weil Tannio und Santilla Jemand kommen sehen, so gehen sie ab.

Fünfter Auftritt.

Tessenio. Samia.

Es fället eine sehr komische Scene über die Verwandlung des Lidio zwischen ihnen vor. Samia zeigt ihm, was der Schwarzkünstler ihrer Frau schreibe, und daß er ihr verspreche, ihn in seinen ersten Stand wieder zu setzen. Sie geht hierauf in das Haus, der Fulvia eine so gute Nachricht zu bringen.

---

21) Der weibliche Lidio und Tannio (der im 20. Auftr. des 3. Aufz. in Weibskleidern erschien) haben wieder Mannskleider angelegt. — A. d. H. —
22) la fille, d. i. Santilla (der weibliche Lidio). — A. d. H.

Tessenio macht seine Betrachtungen über das, was er gehört, und weil er es gar nicht glauben kann, so will er seinen Herrn suchen, um davon gewiß zu sein. Der Aufzug schließt sich.

Fünfter Aufzug.

Erster Auftritt.

Samia. Der weibliche Lidio. Der wahre Lidio.

Samia kömmt mit einem Beutel voll Geld aus dem Hause, den sie auf Befehl der Fulvia dem Lidio geben solle. Sie sieht ihn und geht auf ihn los, ihm denselben zu geben; weil sie sich aber auf einmal zwischen Beiden sieht, so wird sie durch die vollkommne Gleichheit ganz verwirrt gemacht und begiebt sich nach einer komischen Scene wieder in das Haus, ohne den Beutel weder dem Einen noch dem Andern zu geben. Der wahre Lidio erstaunt über die Gleichheit seiner selbst, die er an dem Andern bemerkt; weil er aber die Gelegenheit, bei der Fulvia zu sein, nicht verlieren will, verschiebt er es auf ein andermal, mit ihm zu reden und sich nach seinem Stande zu erkundigen, und geht ab, um sich als Frauenzimmer anzukleiden. Der weibliche Lidio sagt, daß dieses der Liebhaber der Fulvia sein müsse, für den man sie wegen der großen Aehnlichkeit angesehen habe. Sie wird wegen des langen Außenbleibens des Tannio ungeduldig, weil sie gern wieder zur Fulvia gehen möchte.

Zweiter Auftritt.

Tessenio. Der weibliche Lidio, und hernach Tannio.

Tessenio kömmt und sucht seinen Herrn. Er sieht die Santilla, die er für den Lidio hält, und bemerkt, daß er gedankenvoll auf und nieder gehe. Er macht verschiedne Betrachtungen, die ihm das, was ihm Samia gesagt hat, glaublich machen. Endlich hört er, daß Lidio sagt, sie sei ein Mädchen und fürchte sich, erkannt zu werden. Tessenio ist darüber ganz erstaunt, zeigt sich und hat eine Scene mit ihm, der ihn für seinen Bedienten gar nicht erkennen will. Endlich sagt ihm Tessenio,

er wisse wohl, daß er ein Frauenzimmer sei. Lidio leugnet es, und Tannio kömmt dazu, mit welchem er eine sehr zweideutige Scene hat. Weil Lidio den Tessenio nicht für seinen Bedienten erkennen will, so wird dieser zornig und erwähnt Alles dessen, was sich mit seiner Familie zu Modon zugetragen. Der weibliche Lidio und Tannio machen beiseite ihre Anmerkungen darüber.

Dritter Auftritt.

Der wahre Lidio in Frauenzimmerkleidern und **die Vorigen.**

Der wahre Lidio ruft den Tessenio, welcher zu ihm kömmt und ihn erkennt; und endlich geht Jener mit ihm zu der Fulvia hinein. Der weibliche Lidio und Tannio sprechen mit einander von dem, was sie gehört haben; Tessenio kömmt wieder zu ihnen, und in der Scene, die sie mit einander haben, geht die Erkennung vor sich.

Vierter Auftritt.

Samia und **die Vorigen.**

Samia kömmt weinend aus dem Hause; Tessenio redet sie an, und sie sagt ihm, daß die Brüder des Calandro die Fulvia mit dem Lidio getroffen und Beide in ein Zimmer des untersten Stockwerks verschlossen hätten. Sie wären hierauf fortgegangen, den Calandro zu suchen, ihm seine Beschimpfung zu entdecken[23]) und den Lidio vielleicht zu tödten. Fulvia, um ihre Ehre zu retten, habe ihr befohlen, zu dem Schwarzkünstler zu gehen, welcher den Lidio sogleich noch einmal in ein Frauenzimmer verwandeln solle, damit man sie, wenn ihr Mann mit den Brüdern zurückkäme, unschuldig finden möchte. Samia geht ab, und Tessenio verspricht, dem Handel abzuhelfen. Er schlägt dem weiblichen Lidio vor, mit dem Tannio die Kleider zu verwechseln und mit ihm zu gehen, um seinem Bruder das Leben zu retten. Lidio ist dazu bereit, verwechselt die Kleider mit dem Tannio, und Tessenio führt ihn in größter Eil' zur Fulvia. Tannio bleibt allein und ist über die

23) pour la deshonorer.

Gefahr, in der sich Bruder und Schwester befinden, ganz erschrocken. Er höret Lärmen und verbirgt sich, um zu sehen, was es giebt.

Fünfter Auftritt.

Der wahre Lidio in den Kleidern des Tannio.

Lidio kömmt in den Kleidern des Tannio aus dem Hause. Er sagt, Tessenio habe ein Fenster in dem Zimmer,[24]) in welchem er mit der Fulvia eingeschlossen gewesen, eröffnet und einen jungen Menschen durch das Fenster hineinspringen lassen. Er habe diesen jungen Menschen ausgezogen und ihn die Weibskleider, die er angehabt, anziehen lassen, er selbst aber, Lidio, habe die Kleider des jungen Menschen anziehen müssen. Nach dieser Vertauschung sei er zu dem Fenster hinausgesprungen und, wie es ihm Tessenio geheißen habe, zum Hause hinausgegangen. Der junge Mensch sei in der Stube geblieben, und Tessenio rede noch mit der Fulvia am Fenster. Er sei sehr begierig, zu sehen, wo dieses Alles hinaus wolle; und weil er sieht, daß Fulvia an der Hausthüre erscheint, tritt er zurück.

Sechster Auftritt.

Fulvia allein.

Sie kömmt an die Hausthüre und wünscht sich Glück, aus einer so großen Verwirrung gerissen zu sein.

Siebenter Auftritt.

Fulvia. Calandro. Die Brüder der Fulvia.

Calandro lärmt wider seine Frau und befiehlt seinen Brüdern, hineinzugehen und zu sehen, was an der Sache sei.[25]) Sie bittet sie selbst, hereinzukommen und Augenzeugen zu sein, was für Geduld sie bis auf den heutigen Tag mit ihrem Manne müsse gehabt haben. Sie gehn Alle[26]) hinein.

---

24) une fenêtre par derriere de la chambre. — 25) d'entrer pour les éclaircir des fautes de Fulvia. — 26) tous deux.

Achter Auftritt.

Der wahre Lidio allein.

Er weiß noch nicht, was daraus werden wird, und hält sich gefaßt, sogleich wieder in das Haus hineinzugehen und seiner Gebieterin auf das geringste Lärmen, das er hören werde, beizustehen.

Neunter Auftritt.

Tannio. Der wahre Lidio.

Tannio, welcher den Lidio für die Santilla ansieht, nähert sich ihm, kleidet sich aus und verlangt seine Kleider wieder. Lidio versteht ihn nicht, und unter ihren zweideutigen Reden kömmt Tessenio.

Zehnter Auftritt.

Tessenio allein.

Er kömmt lustig und lachend aus dem Hause und sagt, daß man den Lidio für ein Frauenzimmer erkannt habe, daß Calandro wacker ausgelacht worden und die Fulvia die tugendhafteste Frau von der Welt zu sein scheine. Er sieht den weiblichen Lidio aus dem Hause kommen, welche gleichfalls ganz zufrieden ist und sich von der Gesellschaft darinnen beurlaubet hat. Zugleich wird er auf der andern Seite den wahren Lidio gewahr.

Elfter Auftritt.

Santilla. Tessenio. Lidio. Tannio.

Santilla fragt den Tessenio wegen ihres Bruders, und Dieser zeigt ihr den Lidio. Die Erkennung geht mit außerordentlichen Freudensbezeugungen vor sich. Tessenio erzählt ihnen, daß er, nachdem er sie zu dem Fenster heraus- und hereinsteigen[27]) und die Kleider verwechseln lassen, der Fulvia heimlich gesagt habe, der junge Mensch, den er zu ihr bringe, sei die so lange gesuchte Schwester Santilla, und daß ihm die

27) Original mit Recht umgekehrt: monter et descendre. — A. d. H.

Fulvia geantwortet habe, es sei ihr sehr angenehm und sie bleibe dabei, daß sie ihren Sohn mit ihr verheirathen wolle. Santilla spricht, nunmehr verstehe sie erst die Rede der Fulvia, die sie zärtlich umarmt und zu ihr gesagt habe: „Lidio hat eine Schwester, ich habe eine Tochter und Du hast einen Mann gefunden.“ Lidio hält die Sache für schon so gut als richtig. Tannio setzt hinzu, daß eine andre gleichfalls so gut als richtig sein könne, und erklärt sich dahin, daß man wegen der vollkommnen Aehnlichkeit beider Geschwister noch eine Heirath mit einem einzigen Worte schließen könne. Santilla verspricht ihrem Bruder mehr Licht davon zu geben, damit er bei dem Perillo an ihre[28]) Stelle treten und Desselben für sie bestimmte Tochter heirathen könne. Sie begeben sich weg, um diese Anschläge auszuführen, Tessenio beurlaubet die Zuschauer, und die Komödie hat ein Ende.

Beurtheilung der „Calandra“.

Der Verfasser dieser Komödie, wie man schon weiß, ist Bernardo da Bibiena, welcher hernachmals Cardinal ward.[29]) Von ihr rechnet man die Epoche der ersten italienischen Komödie, und meinen Anmerkungen zufolge muß sie gegen das Jahr 1480[30]) geschrieben sein. Die Aristipia, die Floriana, Timon und alle übrigen, welche noch vor der Calandra hergegangen sind, werden in die Classe der Possenspiele[31]) gesetzt, und man beehrt sie mit dem Namen der Komödien nicht. Unsre Italiener haben hierinne sehr richtig gedacht, und wir sind sehr glücklich, daß wir eine so rühmliche Epoche mit einem Werke, als die Calandra ist, anfangen können.[32])

---

28) Im Orig.: à sa place, in der „Theatral. Bibl.“ fälschlich: seine. — A. d. H. — 29) Statt der vorangehenden Worte „wie man schon weiß“, folgt hier im Orig. der Satz: „J'ai parlé au long de ce grand homme dans l'Histoire du Théâtre Italien.“ Vgl. oben S. 440 f. — A. d. H. — 30) So auch im Original, während nach der „Histoire du Théâtre Italien“ (s. oben S. 441) und ebenso nach dem „Catalogue“ (vgl. oben S. 425, Anm.), pag. 144 die Komödie zwischen 1490 und 1500 geschrieben sein soll. — 31) des farces. — 32) Hier folgt im Original noch diese Stelle: „Puisque je suis engagé à dire mon sentiment sur les pieces desquelles je donne les extraits, je prie de nouveau que l'on ne me reproche pas la sincerité avec laquelle j'en parle. Il est certain que malgré toute l'étude que j'ai faite sur cette matiere, je ne puis pas porter mes connoissances plus loin que mon esprit le veut, et je demande que le Public me détrompe, et m'endoctrine en même tems.“ — A. d. H.

Ich meines Theils glaube, daß weder die griechischen komischen Dichter, welche wir weiter nicht als aus den hinterlassenen Stücken des Aristophanes und aus den Lustspielen kennen, welche Terenz von ihnen geborgt hat, daß, sag' ich, weder die Griechen, noch die Lateiner, noch die Neuern, die Italiener vor und nach dem Bibiena selbst nicht ausgenommen, eine so vollkommne Komödie, als die Calandra ist, weder gemacht haben, noch vielleicht jemals machen werden. Kurz, nach meiner Einsicht ist die Calandra das Muster einer guten Komödie.

Die Einrichtung der Fabel ist zum Erstaunen schön, und das Komische,[33]) welches überall viel mehr in der Sache als in den Worten liegt, herrscht so stark darin, daß man sich nicht genug darüber verwundern kann. Die Sprache ist vollkommen, die Charaktere sind vortrefflich. Aus der Erfindung leuchtet ein großes Genie und aus der Oekonomie[34]) eine große Klugheit.

Ich ersuche alle Gelehrte und Alle, die an dem Theater einen Geschmack haben, dieses Stück zu lesen und genau zu untersuchen. Ich schmeichle mir, daß sie gewiß meiner Meinung sein werden.

Aus der Calandra werden es die Dichter erkennen lernen, wie weit die Einbildungskraft in Aufsuchung des Komischen gehen könne. Bibiena findet es überall.

Aus der Calandra werden sie lernen können, wie man eine Begebenheit verwickeln und mit der gehörigen Genauigkeit so wieder aufwickeln solle, daß überall das Wunderbare, das Interessante, das Komische beibehalten werde, welches sich bei den Entwicklungen aller Stücke finden sollte. In der Calandra werden sie sehen, was das heiße, das Auftreten und Abgehen der Personen mit aller möglichen Ueberlegung und gesunden Vernunft anordnen. In der Calandra werden sie finden, wie man die verschiednen Arten zu denken und zu reden beobachten und weder bei den Alten noch bei den Weibspersonen, weder bei den jungen Leuten noch bei den Bedienten ihren Charakter aus den Augen lassen müsse.

Kurz, wenn man eine komische Dichtkunst[35]) schreiben wollte, welche uns bei allen den Mustern, die wir darinne haben, noch fehlt, so bin ich gewiß überzeugt, daß man die Calandra alle Augenblick anführen könne, so wie Aristoteles, wenn er von der

---

33) l'imagination comique. — 34) l'execution des choses. — 35) une art Poëtique pour la Comedie.

Tragödie Regeln giebt, bei jedem Schritte den Oedip des Sophokles anführt.

Diejenigen, welche diese Komödie kennen oder wenigstens kennen wollen, werden vielleicht sagen, daß, wenn sie schon unvergleichliche Schönheiten hat, sie auch einen sehr großen Fehler habe. Ich weiß es; allein dieser Fehler kann das Verdienst des Poeten um nichts verringern, und um die Sprache einmal zu verändern, will ich einen Augenblick auf seine Seite treten.

Man muß über die Frechheit der Sitten, welche in den ersten Komödien[36]) herrscht, nothwendig erstaunen. Ich weiß nicht, ob die vergangenen Jahrhunderte einfältiger oder verderbter waren als das unsrige, das aber weiß ich, daß man die Calandra an dem Hofe zu Urbino in Gegenwart verschiedener tugendhaften Prinzessinnen aufgeführet hat.

Aus diesem Grunde könnte man mir also einwenden, daß, wenn ein Dichter sich nicht zwingen, sondern die ganze Natur brauchen dürfe, das Komische sehr leicht zu finden sei. Allein man kann, glaube ich, antworten, daß man in dergleichen Falle das Sittlich-Anstößige beiseite setzen und von den Werken nach dem wahren Werthe der Erfindung, der Ausführung[37]) und des Witzes urtheilen müsse; und in diesem Verstande rede ich itzt von der Calandra. Man bemerke die Stärke des Genies und alle die übrigen Vollkommenheiten, welche der Dichter gezeigt hat, ohne sich bei der Frechheit der Sitten aufzuhalten;[38]) und in dieser Gesinnung untersuche ich die Komödie des Bibiena und finde, daß sie unvergleichlich ist.

Unterdessen will ich doch nicht unterlassen, einige Fehler in diesem Werke anzumerken und einige Stellen darin zu kritisiren.

In dem ersten Auftritte des fünften Aufzuges kommen der weibliche Lidio und der wahre Lidio, Beide als Mannspersonen gekleidet, auf das Theater, wo sie von der Magd mit dem Geldbeutel, den sie dem Lidio geben soll, angetroffen werden. Sie stehet zwischen Beiden, und alle Drei zusammen spielen eine Scene, in welcher die zwei junge Leute Dinge sagen, welche bei dem weiblichen Lidio Gedanken erregen und sogleich zur Erkennung Gelegenheit geben sollten. Daß der wahre Lidio über die große Gleichheit, welche er an dem andern findet, seine Betrachtungen nicht anstellet, noch darauf fället, daß es

---

36) Im Original: les premieres Comedies de notre Nation. — 37) conduite. — 38) Im Orig. folgt noch: „ne comptant pour rien tout ce qui est beau dans ce genre". — A. d. H.

wohl seine Schwester sein könne, ist nicht zu verwundern, weil er ein Mädchen sucht und gar keine Ursache zu vermuthen hat, daß er sie in Mannskleidern finden werde. Allein der weibliche Lidio, weil sie sich der großen Gleichheit, die sie mit ihrem Bruder gehabt, noch sehr wohl erinnert, sollte einige Ueberlegung machen, da sie einen jungen Menschen sieht, der ihr so ähnlich ist. Es ist zwar wahr, um sie nicht daran denken zu lassen, hat der Verfasser den scharfsinnigen Kunstgriff gebraucht, daß er den weiblichen Lidio durch das ganze Stück von ihrem Bruder nicht anders als von einem Verstorbenen reden läßt, und ihr also der Gedanke, es könne wohl ihr Bruder sein, nicht so plötzlich einfallen kann. Sie bildet sich blos ein, daß es der wahre Liebhaber der Fulvia sei, mit dem man sie wegen der großen Gleichheit verwechselt habe. Der Verfasser thut auch noch das, daß er den weiblichen[39]) Lidio ihre Neubegierde verrathen läßt, es näher zu wissen, wer eigentlich dieser ihr so ähnliche junge Mensch[40]) sei; nur fügt er hinzu, daß er es bis auf ein andermal verschieben wolle, weil er sich itzt geschwind als Frauenzimmer kleiden und zu der Fulvia gehen müsse.

Nach diesen kritischen Anmerkungen dürfte ich nun wohl zu behaupten wagen, daß das, was der Verfasser gethan hat, zu seiner Vertheidigung hinlänglich sei, und daß er der Gefahr, in die er seine zwei Personen wegen einer zu frühzeitigen[41]) Erkennung gesetzt hat, sehr wohl ausgewichen ist. Ich will es unterdessen doch auf das Urtheil der Leser ankommen lassen, und wenn das, was der Dichter zu seiner Rettung gethan hat, dennoch nicht zureichen sollte, so wird man ihn wenigstens nicht als einen dummen Idioten verdammen, welcher den Fehler begangen habe, ohne ihn zu merken. Er hat alle die Gefahr, die dabei ist, gesehen und alle mögliche Mittel, ihr zu entgehen, angewendet.

Was die andre Scene zwischen dem Calandro und den beiden als Frauenzimmer gekleideten Geschwistern anbelangt, kann man dem Verfasser nichts vorwerfen, weil die Geschwister eines von dem andern weit genug entfernt sind und Calandro bald zu dem einen, bald zu dem andern geht, so daß sie alle beide vom

---

39) weiblichen ist Zusatz Lessing's, welcher sich jedoch hier im Irrthume befindet. Nach der im Text besprochenen Stelle des Lustspiels (1. Auftr. des 5. Aufzuges, s. S. 508) kann nur der wahre Lidio gemeint sein. Demnach ist dann auch hier, Zeile 15 u. 16, zu lesen: „seine Neubegierde“, „ihm so ähnliche“. — A. d. H. — 40) ce prétendu garçon. — 41) zu frühzeitigen ist treffend von Lessing zugesetzt. — A. d. H.

Theater abtreten, ohne daß sie einander ins Gesicht gesehen oder ein Wort zusammen gesprochen hätten. Wenn die Stelle, die ich kritisirt habe, auch schon mit andern tüchtigen Gründen außer den angeführten zu retten wäre, so wird man doch folgende weit weniger zu entschuldigen finden.

In der Mitte des fünften Aufzugs erzählt die Magd, daß die Brüder des Calandro ihre Frau bei einem jungen Menschen getroffen und sie Beide in ein Zimmer eingeschlossen hätten; daß sie hierauf weggegangen wären, um ihren Bruder zu holen und ihm seine Frau mit ihrem Liebhaber zu zeigen. Auf diese Nachricht bringt Tessenio das als eine Mannsperson gekleidete Mädchen durch das Fenster in das Zimmer der Fulvia, läßt die Kleider wechseln und sagt der Fulvia, daß sie nunmehr ihren Mann erwarten und zu Schanden machen könne.[42])

Dieser Ursachen und der von dem Tessenio ersonnenen Betriegerei wegen sollte Fulvia, wenn sie schon aus dem Zimmer kommen könnte, dennoch darin bleiben, weil ihre Ehre in Sicherheit ist und sie ruhig die Ankunft ihres Mannes erwarten kann.[43]) Einen Augenblick zuvor aber, ehe Calandro mit seinen Brüdern kömmt, erscheinet Fulvia an der Hausthüre, empfängt ihren Mann und führt unter Klagen über ihn die Brüder desselben hinein, um ihnen zu zeigen, von welcher Art ihr Liebhaber sei.

Ich glaube, Fulvia sollte gar nicht aus dem Zimmer herauskommen, um nicht argwohnen zu lassen, daß sie ebenso leicht, als sie selbst herausgekommen, auch ihren Liebhaber hätte heraus- und ein Mädchen an seine Stelle hineinschaffen können. Tessenio hätte, ohne daß sie herauskommen dürfen, von Allem, was vorgegangen sei, Rechenschaft geben können, so wie er es auch in der That thut. Die Erscheinung der Fulvia verursacht daher nicht blos die gedachte Unbequemlichkeit, sondern ist auch ganz und gar unnütze.

Ob ich nun aber gleich überzeugt bin, daß der Fehler, von welchem ich itzt gesprochen habe, ein wirklicher Fehler ist, so ist er doch keiner von den Hauptfehlern, den man nicht anders als mit Umwerfung des ganzen Stücks verbessern könne, sondern man braucht weiter nichts, als die wenigen Zeilen, welche Fulvia unter der Hausthüre sagt, und die kleine Scene, die sie auf der

42) le confondre en lui montrant la fille. — 43) Im Original noch der Zusatz: pour les confondre. — A. d. H.

Straße mit dem Calandro hat, wegzustreichen, wenn Alles ohne weitere Aenderung seine Richtigkeit haben soll.

Man könnte wider die Calandra einwenden, daß sie allzu verwickelt sei, und daß bei gewissen Gelegenheiten die Fruchtbarkeit der Einbildungskraft ein Fehler werde. Ich gebe dieses zu; allein wenn eine Komödie aus allzu vielen Begebenheiten zusammengesetzt ist, so muß man untersuchen, ob die häufigen Zufälle die Aufmerksamkeit nicht allzu sehr ermüden, und ob Alles mit der gehörigen Genauigkeit und Wahrscheinlichkeit angeordnet ist. Wenn eine Sache auf die andre leicht und deutlich folgt, wenn jede von den Personen für ihr Theil nicht mehr thut, als sie thun soll, und wenn man Alles verstanden hat, ohne daß man sich lange auf alles Vorhergehende besinnen muß: alsdenn muß man zugeben, daß das Stück vollkommen sei. Man darf die Calandra nur lesen, um zu sehen, daß sich diese Vollkommenheiten darin finden. Sonst ist es freilich wahr, daß die erhitzte Einbildungskraft der Italiener und die allzu große Fruchtbarkeit ihres Witzes wegen des allzu reichen Stoffs, den sie ohne Klugheit angewendet, nicht selten sehr schlechte Stücke hat hervorbringen müssen; allein Bibiena hatte das Ebenmaß allzu wohl inne, als daß er in einen dergleichen Fehler hätte fallen können.

Einen einzigen Punkt will ich noch ausnehmen; ich glaube nämlich nicht, daß die von den Regeln vorgeschriebene Zeit der zwölf Stunden, weil keine Nacht darin vorkömmt, zu allen den Verrichtungen, die bei der Handlung der Calandra vorkommen, hinlänglich sei; was aber die andern Regeln der Kunst anbelangt, diese sind gewiß insgesammt vortrefflich beobachtet worden.

XI.

Des Abts du Bos
Ausschweifung
von den
theatralischen Vorstellungen der Alten.[1])

Vorbericht.

Der Abt du Bos war Einer von den Vierzigern und beständiger Secretär der französischen Akademie. Der Herr von Voltaire hat ihn mit unter die Schriftsteller gezählet, welche das Jahrhundert Ludewig's XIV. erleuchtet haben. Er hat sich der Welt als ein Geschichtschreiber und als ein Kunstrichter gezeigt: als jener in seiner Histoire de la ligue de Cambray, welcher der Herr von Voltaire das Lob zugestehet, daß sie ein Muster in ihrer Art sei, als dieser in seinen Kritischen Betrachtungen über die Dichtkunst und Malerei (Réflexions critiques sur la Poesie et sur la Peinture), von welchen ich hier etwas Mehrers melden muß. Ich kann es itzt nicht gleich wissen, in welchem Jahre sie zuerst ans Licht traten. Ich habe blos die fünfte Ausgabe vor mir, welche von 1746 ist. Es ist die letzte meines Wissens, und auf dem Titel wird gesagt, daß sie von dem Verfasser selbst durchgesehen, verbessert und vermehrt worden. Sie ist in Paris in Groß-Duodez gedruckt und bestehet aus drei Theilen, deren stärkster ein Alphabet hat. Der Inhalt, wie ihn der Verfasser selbst entwirft, ist kurz dieser. In dem ersten Theile erklärt er, worin die Schönheit eines Gemäldes und die Schönheit eines Gedichts vornehmlich bestehe; was für Vorzüge sowohl das eine als das andere durch die Beobachtungen der Regeln erlange, und endlich was für Beistand sowohl die Werke

1) Theatral. Bibl., Drittes Stück. 1755. (XI.) S. 5—312. — A. d. H.

der Dichtkunst als der Malerei von andern Künsten erborgen können, um sich mit desto größerm Vortheile zu zeigen. In dem zweiten Theile handelt er von den theils natürlichen, theils erworbenen Eigenschaften, welche sowohl große Maler als große Dichter haben müssen, und forscht den Ursachen nach, warum einige Jahrhunderte so viele und einige fast gar keine berühmte Künstler gesehen haben. Hierauf untersucht er, auf welche Weise die Künstler zu ihrem Ruhme gelangen; an welchen Kennzeichen man es voraussehen könne, ob der Ruhm, in welchem sie zu ihren Zeiten stehen, ein wahrer Ruhm sei, oder ob sie nur ein flüchtiges Aufsehen machen, und endlich, aus welchen Merkmalen man es zuverlässig schließen dürfe, daß der Name eines von seinen Zeitgenossen gerühmten Dichters oder Malers immer mehr und mehr wachsen und in den folgenden Zeiten noch größer sein werde, als er selbst zu seiner Zeit gewesen ist. In dem dritten Theile endlich trägt unser Abt verschiedene Entdeckungen vor, die er in Ansehung der theatralischen Vorstellungen der Alten gemacht zu haben glaubet. In den ersten Ausgaben seines Werks war diese Materie dem ersten Theile mit eingeschaltet. Weil sie aber doch nichts Anders als eine Ausschweifung war, durch die man die Hauptsache allzu lange aus den Augen verlor, so folgte er dem Rathe einiger Freunde und machte einen besondern Theil daraus. Dieser besondre Theil nun oder diese Ausschweifung ist es, welche ich hier meiner Theatralischen Bibliothek einverleiben will. Ich werde aber dabei für diesesmal nichts als die Pflichten eines getreuen Uebersetzers beobachten und meine Gedanken über verschiedene besondere Meinungen des Verfassers auf eine andere Gelegenheit versparen.

Du Bos

von den

theatralischen Vorstellungen der Alten.

Eingang.

Die Musik der Alten war eine Wissenschaft, die einen weit größern Umfang hatte als unsre Musik. Heut zu Tage lehret die Musik blos zwei Dinge: die Composition der musicalischen oder eigentlich so genannten Gesänge und die Ausübung dieser Gesänge, es sei nun vermittelst der Stimme oder vermittelst der Instrumente. Bei den Griechen und Römern aber hatte die Musik ein weit größers Feld. Sie lehrte nicht allein das, was unsere noch lehrt, sondern sie lehrte auch noch weit mehr Dinge, welche unsere nicht lehrt; es sei nun, weil man heut zu Tage einen Theil dieser Dinge nicht mehr studirt, oder weil man die Kunst, welche den andern Theil dieser Dinge lehrt, zur Musik nicht rechnet und Demjenigen also, der sie treibt, den Namen eines Musikus nicht beilegt. In dem Alterthume war die Dichtkunst eine von den Künsten, welche mit unter der Musik begriffen wurden, und die Musik war es folglich, welche Verse von einer jeden Art zu machen lehrte. Die Tanzkunst oder die Kunst der Bewegungen war gleichfalls eine von den musicalischen Künsten. Diejenigen also, welche die Schritte und Stellungen unsers Tanzens oder des eigentlich so genannten Tanzens lehrten, welches ein Theil von der Kunst der Bewegungen war, wurden Musici genannt. Endlich lehrte auch die Musik der Alten, die bloße Declamation in Noten zu setzen und zu schreiben, welches man heut zu Tage nicht mehr verstehet. Aristides Quintilianus hat uns ein vortreffliches Buch über die Musik in griechischer Sprache hinterlassen. Er lebte unter der Regierung des Domitianus oder Trajanus, wie Meibom, welcher das Werk,

wovon ich rede, mit der lateinischen Uebersetzung drucken lassen, aus guten Gründen schließt. Diesem Aristides zu Folge erklärten die meisten Schriftsteller, welche vor ihm geschrieben hatten, die Musik als eine Kunst, welche die Stimme zu brauchen und alle Bewegungen des Körpers mit Anmuth zu machen lehre: *)
Τέχνη πρέποντος ἐν φωναῖς καὶ κινήσεσι

Da man gemeiniglich von der Musik der Griechen und Römer den Begriff nicht hat, den ich davon gegeben, und vielmehr glaubt, daß sie mit der unsrigen in gleiche Grenzen eingeschlossen gewesen, so findet man sich in ziemlicher Verlegenheit, wenn man Alles das, was die alten Schriftsteller von ihrer Musik und von dem zu ihrer Zeit üblichen Gebrauch derselben sagen, erklären will. Daher ist es gekommen, daß die Stellen in der „Dichtkunst" des Aristoteles, die Stellen im Cicero, im Quintilian und in andern guten Schriftstellern des Alterthums, wo ihrer Musik gedacht wird, von den Auslegern übel verstanden worden, weil sie sich eingebildet, daß in diesen Stellen von unserm Tanze und unserm Singen, das ist, von dem eigentlich so genannten Tanzen und Singen, gesprochen werde. Die Auslegung, die sie davon geben, taugt fast immer zu weiter nichts, als die Sache noch dunkler zu machen und uns von der wahren Art, wie wir uns vorstellen sollten, daß die dramatischen Stücke auf den Theatern der Alten aufgeführet worden, ganz abzubringen.

Ich unterstehe mich, alle diese Stellen auf eine verständliche Art zu erklären, und besonders diejenigen, welche von den theatralischen Vorstellungen handeln. Folgendes ist der Plan meines Werks.

Anfangs will ich einen allgemeinen Begriff von der speculativischen Musik und den musicalischen Künsten, das ist, denjenigen Künsten geben, welche bei den Alten der Wissenschaft der Musik untergeordnet waren. Von derjenigen Wissenschaft, welche die Grundsätze von allen Arten der Accorde und allen Arten der Harmonie lehret, werde ich wenig oder nichts sagen, weil es mir nicht zukömmt, in den Auslegungen, welche Meibom, Brossard, Burette und andre neue Schriftsteller von den uns übrig gebliebenen Werken der Alten über die Harmonie gemacht haben, etwas zu ändern oder etwas hinzuzuthun.

Zweitens will ich zeigen, daß die Alten ihre theatralische Declamation in Noten gesetzt und geschrieben, so daß Diejenigen,

*) Aristides, im ersten Buche, S. 6 Meibomischer Ausgabe.

die sie recitirten, durch ein Accompagnement unterstützet werden konnten und auch wirklich unterstützet wurden.

Drittens will ich darthun, daß die Alten die Kunst der Bewegungen oder die Saltation, welche eine von den der Musik untergeordneten Künsten war, so vollkommen wohl in eine ordentliche Methode gebracht hatten, daß sie bei Ausführung verschiedener Scenen die theatralische Declamation zwischen zwei Schauspieler theilen konnten und auch wirklich theilten, deren einer recitirte und der andere Bewegungen machte, wie sie sich zu den recitirten Versen schickten; und daß sogar ganze Banden von Pantomimen oder stummen Schauspielern entstanden, welche aneinanderhangende Stücke, ohne zu reden, spielen konnten.

Endlich will ich mein Werk mit einigen Anmerkungen über die Vortheile und Unbequemlichkeiten schließen, welche aus dem Gebrauche der Alten entstehen konnten.

Erster Abschnitt.

Allgemeiner Begriff von der Musik der Alten und den musicalischen Künsten, welche dieser Wissenschaft untergeordnet waren.

Man kann das Werk über die Musik, welches Aristides Quintilianus in griechischer Sprache geschrieben und Meibom ins Lateinische übersetzt hat, als das allerlehrreichste ansehen, welches uns über diese Wissenschaft aus dem Alterthume übrig geblieben ist. Es ist meinem Bedünken nach das methodischste unter allen diesen Werken, und da desselben Verfasser, ein Grieche von Geburt, täglich mit den Römern umging, weil er in den Zeiten lebte, da alle von den Griechen bewohnte Länder den Nachfolgern des Augustus unterworfen waren, so konnte er gar wohl den Gebrauch wissen, den man zu Rom und in Griechenland von der Musik machte. Aus seinem Buche also wollen wir den allgemeinen Begriff von der Musik der Alten holen. Die Musik der Römer übrigens war mit der Musik der Griechen, von welchen sie diese Wissenschaft gelernt hatten, einerlei. Ihr Umfang und ihre Grundsätze waren bei den Einen eben die, die sie bei den Andern waren, so daß man sich bei Erklärung des Umfanges und des Gebrauchs der Musik der Alten mit gleichem Rechte bald der griechischen, bald der lateinischen Schriftsteller bedienen kann. Aristides Quintilianus (im ersten Buche) erkläret die Musik als eine Kunst, aber als eine Kunst, welche die Grundsätze, nach welchen sie verfähret, beweise und Alles lehre, was den Gebrauch betreffe, den man von der Stimme machen könne, zugleich auch alle Bewegungen, deren der Körper fähig sei, mit Anmuth zu bewerkstelligen zeige. Unser Verfasser führet noch einige andere Erklärungen von der Musik an, die von der seinigen zwar ein Wenig unterschieden sind, überhaupt aber doch durchgängig voraussetzen, daß diese Wissenschaft den Umfang wirklich gehabt habe, den wir ihr beilegen.

Die lateinischen Schriftsteller sagen eben dieses. „Die

Musik", spricht Quintilian der Redner, „lehret nicht allein alle Veränderungen, deren die Stimme fähig ist, sondern auch alle Bewegungen des Körpers gehörig einrichten. Diese Veränderungen und diese Bewegungen aber wollen nach einer gewissen und vernünftigen Methode gemacht und vorgenommen werden." Numeros musice duplices habet, in vocibus et in corpore, utriusque enim rei aptus quidam motus desideratur.*) Einige Zeilen weiter fügt unser Verfasser hinzu: „Eine anständige und schickliche Bewegung ist dem Redner durchaus nothwendig und kann durch nichts Anders als durch die Musik erlernt werden." Corporis quoque decens et aptus motus, qui dicitur eurhythmia, est necessarius, nec aliunde peti potest.

Der h. Augustinus sagt in dem Werke, welches er von der Musik geschrieben hat, eben das, was Quintilian sagt. Er schreibt daselbst, die Musik ertheile von allen den Bewegungen des Körpers Lehren, deren Theorie sich in eine Wissenschaft, und deren Ausübung sich in eine Methode bringen ließen. Quicquid numerositatis, quae temporum atque intervallorum dimensionibus movetur . . . musica est scientia bene movendi.**) Die Musik der Alten hatte also alle Bewegungen des Körpers gewissen Regeln unterworfen, so wie es itzt die Bewegungen der Füße unsrer Tänzer sind.

Die Wissenschaft der Musik, oder wenn man sie lieber die speculativische Musik nennen will, hieß die harmonische Musik, weil sie die Grundsätze aller Harmonie und die allgemeinen Regeln von allen Arten der Accorde lehrte. Von ihr also lernte man dasjenige, was wir die Composition nennen. Weil damals der Gesang, welcher das Werk der Composition ist, manchmal Musik im engen Verstande genennt wurde, so theilten die Alten die Musik, nach dieser Bedeutung genommen, in drei Arten: in die diatonische nämlich, in die chromatische und in die enharmonische. Der Unterschied dieser drei Arten bestand darin, daß die eine in ihrem Gesange Töne verstattete, welche die andre nicht verstattete. In der diatonischen Musik konnte der Gesang durch keine geringern Intervalle als durch die semitonia majora fortschreiten. Die Modulation der chromatischen Musik brauchte die semitonia minora, in der enharmonischen Musik aber konnte die Fortschreitung des Gesanges durch die halben semitonia

*) *Inst.* lib. pr. c. 12., De musica et ejus laudibus.
**) *De musica*, libro primo.

geschehen. Auch theilen die Alten ihre musicalischen Compositionen in verschiedene Arten in Ansehung des modi oder des Tones, aus welchem sie gingen, und nennten diese modos nach den Ländern, in welchen sie am Meisten waren gebraucht worden. Den einen nennten sie also den phrygischen modus, den andern den dorischen und so weiter fort. Doch ich will meine Leser in dieser Materie auf diejenigen Neuern verweisen, welche ausdrücklich die harmonische Musik der Alten abgehandelt haben, damit ich desto geschwinder auf dasjenige kommen kann, was ich von den musicalischen Künsten zu sagen habe, die der vornehmste Gegenstand meiner Abhandlung sind.

Sobald das Feld der Musik von einem so weitläuftigen Umfange war, sobald war es natürlich, daß sie verschiedene Künste in sich schließen mußte, deren jede ihr besonderer Gegenstand war. Wir sehen auch in der That, daß Aristides Quintilianus bis auf sechs der Musik untergeordnete Künste zählet. Von diesen sechs Künsten lehrten drei alle Arten von Compositionen und drei alle Arten von Ausübung. Porro activum secatur in usuale, quod praedictis utitur, atque enuntiativum. Usualis partes sunt melopoeia, rhythmopoeia, poesis; enuntiativi organicum, odicum, hypocriticum.*)

In Ansehung der Composition theilte sich also die Musik in die Melopöie oder in die Kunst, den Gesang zu verfertigen, in die Rhythmopöie und in die Poetik. In Ansehung der Ausübung theilete sich die Musik in die Kunst, die Instrumente zu spielen, in die Kunst zu singen und in die hypokritische Kunst oder in die Kunst der Bewegungen.

Die Melopöie oder die Kunst, die Melodie zu verfertigen, war die Kunst, alle Arten von Gesängen in Noten zu setzen und zu schreiben, das ist, nicht allein den musicalischen oder den eigentlich so genannten Gesang, sondern auch jede Art von Recitation oder Declamation.

Die Rhythmopöie gab Regeln, alle Bewegungen des Körpers und der Stimme einer gewissen Mensur zu unterwerfen, so daß man den Tact dazu schlagen und ihn mit einer schicklichen und der Sache gemäßen Bewegung dazu schlagen konnte.

Die Poetik lehrte das Mechanische der Poësie und zeigte also, wie man alle Arten von Versen gehörig machen solle.

In Ansehung der Ausübung haben wir gesehen, daß sich

*) *Aristides* libro pr.

die Musik gleichfalls in drei Künste theilte: in die Kunst, die Instrumente zu spielen, in die Kunst zu singen und in die Kunst der Bewegungen.

Man kann leicht errathen, was das für Unterricht müsse gewesen sein, den die organische Musik, welche die Instrumente zu spielen lehrte, und diejenige Musik ertheilte, welche die Singekunst genennt wird. Was die hypokritische oder die nachäffende Musik anbelangt, die deswegen so hieß, weil sie eigentlich die Musik der Komödianten war, die bei den Griechen gemeiniglich Hypokriten oder Nachäffer hießen, so lehrte sie die Kunst der Bewegungen und zeigte, wie man dasjenige nach den Regeln einer festen Methode und nach gewissen Grundsätzen in Ausübung bringen solle, was wir heut zu Tage blos durch Hülfe des natürlichen Triebes oder aufs Höchste vermittelst eines Schlendrians verrichten, der sich nur auf wenige Anmerkungen stützt. Die Griechen nennten diese musicalische Kunst ὄρχησις und die Römer saltatio.

Porphyrius, welcher ohngefähr zweihundert Jahr nach dem Aristides Quintilianus lebte und uns einen Commentar über des Ptolemäus drei Bücher Ἁρμονικῶν hinterlassen hat, theilet die musicalischen Künste nur in fünf verschiedene Künste, nämlich in die metrische, in die rhythmische, in die organische, in die poetische nach ihrem weitesten Umfange und in die hypokritische. Man findet also, wenn man die Eintheilung des Aristides mit der Eintheilung des Porphyrius vergleicht, daß Porphyrius zwei Künste weniger zählet als Aristides. Diese zwei Künste sind die Melopöie und die Singekunst. Wenn aber der Verschweigung dieser zwei Künste ungeachtet Porphyrius gleichwohl fünf musicalische Künste zählet, anstatt daß er nach dieser Verkürzung derselben nur viere zählen sollte, so kömmt es daher, weil er unter diese Künste auch die metrische Kunst rechnet, deren Aristides gar nicht gedenkt. Allein diese Verschiedenheit in der Zahl der musicalischen Künste hindert im Geringsten nicht, daß nicht beide Schriftsteller im Grunde Einerlei sagen sollten. Wir wollen uns bemühen, die Schwierigkeit dabei zu erklären.

Sobald Porphyrius sagte, daß er die poetische Kunst nach ihrem weitesten Umfange annehme, wie er es denn ausdrücklich sagt, so konnte er der Melopöie oder der Kunst, die Melodie zu verfertigen, als einer besondern musicalischen Kunst durchaus nicht gedenken, weil diese letztere Kunst unter der poetischen Kunst, in ihrem weitesten Umfange genommen, begriffen war. Die

Kunst, die Melodie zu verfertigen, war auch in der That nach dem Gebrauch der Griechen ein Theil der Poetik. Man wird es unten sehen, daß die griechischen Poeten die Melodie zu ihren Stücken selbst verfertigten. Wenn aber gegentheils Aristides aus der Poetik und aus der Melopöie zwei verschiedene Künste macht, so sahe er damit auf die Gewohnheit der Römer, nach welcher die dramatischen Dichter die Declamation ihrer Verse nicht selbst componirten, sondern sie durch besondre Künstler, welche Compositeurs von Profession waren und vom Quintilian artifices pronunciandi genennet werden, componiren ließen. Wir werden in der Folge weitläuftiger hiervon handeln.

Aus eben diesem Grunde ist Porphyrius dem Aristides auch hierin nicht gefolgt, daß er aus der Singekunst eine besondere musicalische Kunst gemacht hätte. Diejenigen, welche in Griechenland die Poetik in ihrem ganzen Umfange lehrten, lehrten wahrscheinlicher Weise auch die Kunst, alle Arten des Gesanges oder der Declamation wohl auszuüben.

Wenn aber Porphyrius seines Theils aus der rhythmischen Kunst, aus welcher Aristides nur eine einzige Kunst macht, zwei verschiedene Künste macht und sie in die metrische und in die eigentlich so genannte rhythmische Kunst eintheilet, welche Aristides beide unter dem Namen der Rhythmopöie begriffen, so kömmt es wahrscheinlicher Weise aus folgender Ursache her. Die Kunst der Pantomimen, welche unter der Regierung des Augustus entstand, hatte vielleicht in den zwei Jahrhunderten, die von der Zeit des Aristides bis auf die Zeit des Porphyrius verstrichen, so große Progressen gemacht, daß die Schauspieler gleichsam genöthiget wurden, die rhythmische Kunst zu zertheilen und zwei verschiedene Künste daraus zu machen. Die eine von diesen Künsten, die metrische oder m e s s e n d e nämlich, lehrte, wie man eine jede Art von Bewegungen (Gestus) in jeder Art von Tönen, die in einen gewissen Tact zu bringen waren, einem ordentlichen, bestimmten Maße unterwerfen solle; die andre Kunst aber, nämlich die rhythmische, lehrte blos und allein, wie man diesen Tact gehörig schlagen, und zwar mit einer anständigen Bewegung schlagen müsse. Wir werden weiter unten sehen, daß nach der Meinung der Alten die B e w e g u n g (des Tacts) bei der Ausübung der Musik das Allerwichtigste war, und die Erfindung der Kunst der Pantomimen wird sie ohne Zweifel angetrieben haben, alles dasjenige noch genauer zu untersuchen, was die Kunst dieser Bewegung vollkommener machen könne. So viel ist,

wie wir zeigen werden, gewiß, daß seit der Regierung des Augustus bis auf den gänzlichen Verfall des abendländischen Reichs die Vorstellungen der Pantomimen dem römischen Volke das allerangenehmste Vergnügen waren.

Ich schließe also, daß der Unterschied, welcher sich unter der Zahl der musicalischen Künste, so wie sie Aristides Quintilianus angiebt, und unter der, welche Porphyrius davon feste setzt, findet, nur ein scheinbarer Unterschied sei, und daß sich diese zwei Schriftsteller im Grunde nicht widersprechen.

Ich will mich hier unterbrechen, um eine Anmerkung zu machen. Da die Musik der Alten von so viel Dingen methodische Lehren ertheilte, da ihre Vorschriften den Sprachkundigen ebenso nützlich, als nothwendig den Poeten und allen Denen waren, welche öffentlich zu reden hatten, so darf man sich gar nicht mehr wundern, daß sie die Griechen und Römer*) für eine nothwendige Kunst gehalten und ihr so viel Lobsprüche ertheilt haben, welche der unsrigen gar nicht zukommen. Man darf gar nicht erstaunen, daß Aristides Quintilianus**) gesagt hat, die Musik sei eine allen Altern des menschlichen Lebens nöthige Wissenschaft, weil sie nicht allein das, was Kinder, sondern auch das, was erwachsene Personen wissen müßten, lehre.

Quintilian schreibt aus eben dieser Ursache, daß man nicht allein die Musik verstehen müsse, wenn man ein Redner sein wolle, sondern daß man auch nicht einmal ein guter Sprachkundige sein könne, ohne sie gelernt zu haben, weil man die Sprachkunst nicht lehren könne, ohne den Gebrauch des Metri und Rhythmi in derselben zu zeigen. **Nec citra musicam grammatica potest esse perfecta, cum ei de rhythmis metrisque dicendum sit.*****) Dieser scharfsinnige Schriftsteller bemerkt auch noch an einem andern Orte,†) daß in den vorhergehenden Zeiten die Profession, die Musik zu lehren, mit der Profession, die Grammatik zu lehren, verbunden gewesen und von einem und ebendemselben Lehrmeister getrieben worden.

Endlich sagt auch Quintilian in dem Hauptstücke seines Buchs, wo er beweisen will, daß ein Redner wenigstens etwas von der Musik zu erlernen verbunden sei: „Man wird sich nicht entbrechen, mir dieses einzuräumen, daß Diejenigen, welche die

*) *Quint. Inst.* lib. I. cap. 12.
**) *De musica*, libro I.
***) *Inst.* libr. pr. cap. 3.
†) *Ibid.* cap. 6.

Profession eines Redners treiben wollen, die Poeten lesen und verstehen müssen. Können aber wohl die Gedichte, von was für Art sie auch sein mögen, ohne Musik verfertiget werden? Wenn aber Einer so unverständig sein und sagen wollte, daß die Regeln überhaupt, welchen der Poet bei Verfertigung seiner Verse folge, von der Musik nicht abhingen, so wird er es wenigstens von den Regeln derjenigen Verse nicht sagen, die ausdrücklich dazu gemacht sind, daß sie von der Musik begleitet werden sollen." Poetas certe legendos futuro oratori concesserint. Num hi sine musica? At si quis tam caecus animi est, ut de aliis dubitet, illos certe, qui carmina ad lyram composuerunt etc.*) Diese Stelle wird noch weit deutlicher erscheinen, wenn man das wird gelesen haben, was ich vom carmine und von der notirten Declamation der zur Musik bestimmten Verse sagen werde.

Mit einem Worte, alle Schriften der Alten bezeugen es,**) daß die Musik zu ihren Zeiten für eine gesitteten Personen nothwendige Kunst gehalten worden, und daß man Diejenigen, welche nichts davon verstanden, als Leute ohne Auferziehung betrachtet, so wie wir heut zu Tage Diejenigen, welche nicht lesen können. Ich komme zu den musicalischen Künsten wieder zurück.

Zu unserm Unglücke ist keine einzige von den Methoden auf uns gekommen, nach welchen die Ausübung dieser Künste, die in Griechenland und in Italien so viele Lehrer hatten, beigebracht wurde. Uebrigens haben diejenigen alten Schriftsteller, welche von der Musik geschrieben haben, und deren Werke übrig geblieben sind, von dem Mechanischen der der Musik untergeordneten Künste nur sehr wenig beigebracht, weil sie dieselben als leichte und gewöhnliche Sachen angesehen, mit denen sich nur die gemeinen Lehrmeister um Geld abzugeben hätten. Der h. Augustinus zum Exempel, welcher von der Musik ein Werk in sechs Büchern geschrieben hat, sagt, daß er von allen diesen geringern Künsten nicht reden werde, weil es Dinge wären, die auch die allermittelmäßigsten Schauspieler zu wissen pflegten. Non enim tale aliquid hic dicendum est, quale quilibet cantores histrionesque noverunt.***)

Die Schriftsteller, von denen ich rede, haben also mehr als Philosophen geschrieben, welche über die allgemeinen Grundsätze

*) *Inst.* lib. I. cap. 12.
**) *Luciani Gymnast.; Plutarch. De musica.*
***) *De musica*, lib. I.

einer Kunst, deren Ausübung allen ihren Zeitgenossen bekannt war, Betrachtungen anstellen, als daß sie als Schriftsteller sollten geschrieben haben, welche verlangten, daß man aus ihren Büchern die Kunst, wovon sie handeln, ohne alle andere Beihülfe sollte erlernen können.

Unterdessen hoffe ich dennoch durch Hülfe desjenigen, was die alten Schriftsteller bei Gelegenheit von ihren musicalischen Künsten gesagt haben, einen, wo nicht vollständigen, wenigstens deutlichen Begriff davon geben zu können und die Art und Weise zu erklären, wie die dramatischen Stücke auf den Bühnen der Alten vorgestellet worden.

Man hat gesehen, daß Aristides Quintilianus sechs musicalische Künste zählte, die Rhythmopöie nämlich, die Melopöie, die Poetik, die Kunst, die Instrumente zu spielen, die Singekunst und die Kunst, sich zu bewegen; wir aber wollen diese sechs Künste auf viere bringen und die Poetik nebst der Melopöie und der Singekunst nur als eine und ebendieselbe Kunst betrachten. Man hat bereits gesehen, daß diese drei Künste auch in der That in einer so nahen Verwandtschaft gestanden, daß sie Porphyrius zusammen nur für eine Kunst genommen, die er die Poetik in ihrem weitläuftigsten Umfange nennt.

Zweiter Abschnitt.

Von der rhythmischen Musik.

Wir haben es bereits gesagt, daß die rhythmische Musik Regeln gegeben, wie man alle Bewegungen des Körpers und der Stimme solchergestalt in eine gewisse Mensur bringen solle, daß man den Tact dazu schlagen könne. Der musicalische Rhythmus, sagt Aristides,*) regieret ebensowohl die Gestus als die Recitation. Es lehrte also diese Kunst den großen Nutzen des Tacts und der Bewegung desselben, und man wird aus dem, was wir in den Folgen anführen werden, sehen, daß sie bei den Alten in sehr großem Ansehen gestanden. Der h. Augustinus sagt an dem Orte seiner „Retractationen“, wo er von seinem Buche über die Musik redet, daß er vornehmlich darinnen zeigen wollen, was für eine wunderbare Hülfe der Tact und die Bewegung desselben

*) *De musica*, libro. pr.

leiste. Et de musica sex volumina, quantum attinet ad eam partem, quae rhythmus vocatur.*)

Die Griechen erkannten ebensowohl als wir vier Dinge in der Musik. Die Progression der Töne in dem Hauptsatze oder den Gesang, die Harmonie oder die Uebereinstimmung der verschiedenen Partien, den Tact und die Bewegung desselben oder das Tempo. Die letztern zwei also lehrte die Rhythmopöie, welche, wie wir schon angemerkt haben, von dem Porphyrius in die metrische Kunst, das ist, in die Kunst des Tacts, und in die rhythmische oder in die Kunst der Bewegung eingetheilt wird.

Wenn Plato sagen will, daß die Bewegung die Seele eines abgemessenen Gesanges sei, so spricht er, der Rhythmus sei die Seele des Metrums.**) „Das Metrum“, schreibt Aristoteles,***) „ist nichts als ein Theil des Rhythmus.“ Man lieset beim Quintilian, wenn ich ihn recht verstehe, daß ein Tact nicht in den andern eingreifen müsse, wohl aber, daß Derjenige, welcher den Tact schlage, die Freiheit habe, die Bewegung desselben entweder zu beschleunigen oder anzuhalten. Rhythmis spatia libera, metris finita sunt.†) Aristides Quintilianus schreibt, daß nach der gewöhnlichsten Meinung das Metrum von dem Rhythmus so wie das Ganze von seinen Theilen unterschieden sei. Porro et pedibus constant metra — — differre autem metra a rhythmo ajunt alii ut a toto partem.††) So wie wir aber manchmal schlechtweg die Bewegung sagen und sowohl den Tact als die Bewegung desselben darunter verstehen, so sagten auch die Griechen manchmal schlechtweg der Rhythmus und verstunden Beides, sowohl den Rhythmus als das Metrum, darunter. Und in dieser Bedeutung hat auch Aristoteles das Wort Rhythmus genommen, wenn er in seiner „Poetik“ sagt, daß die Musik ihre Nachahmungen vermittelst des Gesanges, der Harmonie und des Rhythmus mache, sowie die Malerkunst vermittelst der Züge und der Farben.

Die Römer, welche nicht selten die griechische Terminologie brauchten, wenn sie von der Musik sprachen, kannten ohne Zweifel die Abstammung derselben und wußten, was ein eingeführter Gebrauch in der eigentlichen Bedeutung dieser Kunstwörter geändert

*) Libr. primo.
**) *Plato De legibus*, I. 2.
***) *Poet.* cap. 2.
†) *Inst.* lib. IX. c. 4.
††) *Arist.* libr. pr.

habe. Nun sagt aber der h. Augustinus ausdrücklich, daß man zu seiner Zeit Alles mit dem Namen des Rhythmus belegt habe, was die Dauer bei Ausführung der Composition angegangen. Rhythmi enim nomen in musica usque adeo patet, ut haec tota pars ejus, quae ad diu et non diu pertinet, rhythmus nominata sit.*)

Nichts ist in allen Sprachen gewöhnlicher, als daß auch im gemeinen Reden der Name der Art der Gattung, und der Name der Gattung der Art beigeleget wird. Ohne uns von unserer Materie zu verlieren, wollen wir zeigen, daß die Römer dem Worte modulatio eine viel weitere Bedeutung gegeben haben, als es seinem Ursprunge nach haben kann. Die Römer nennten soni oder voces den Gesang, die Harmonie concentus und den Tact numeri.

Wenn Virgil in einer seiner Eklogen den Lycidas sagen läßt: „Wiederhole mir doch die Verse, die ich Dich an einem Abende singen hörte! Auf die Zahlen (numeros) wollte ich mich wohl besinnen, wenn ich nur die Worte davon wüßte,"

Quid, quae te pura solum sub nocte canentem
Audieram? numeros memini, si verba tenerem,**)

so will er den Lycidas nichts Anders sagen lassen, als daß er zwar die Worte, aus welchen die Poesie bestanden, vergessen habe, gleichwohl aber sich erinnere, nach welchen Füßen sie abgemessen, oder in welchem Tacte sie componirt gewesen. So auch bedeutet modi, ein Wort, welches die Lateiner oft brauchen, wenn sie von ihrer Musik reden, eigentlich nichts als die Bewegung des Tacts. Gleichwohl belegten sie Beides, den Tact und die Bewegung desselben, mit dem einzigen Namen modi und gaben auch sogar den Namen modulatio der ganzen Composition, ohne sich an die Ableitung des Worts zu kehren.

Man lasse uns also zuerst zeigen, daß modulatio eigentlich nichts als den Tact und die Bewegung bedeutet, und also weiter nichts als dasjenige, was Porphyrius den Rhythmus nennet. Zweitens aber lasse man uns zeigen, daß die Römer dem ohngeachtet oft die ganze musicalische Composition die Modulation genennt haben. Wir werden die Anmerkung mehr als einmal brauchen, daß sich die Alten dergleichen Unrichtigkeiten vergönnt haben.

*) *De musica*, libr. II.
**) *Ecloga* IX. v. 44, 45.

Quintilian meldet, daß Aristoxenus (welcher nach des Suidas Bericht einer von den Schülern des Aristoteles gewesen und ein Buch über die Musik geschrieben hat, das sich in der Meibomischen Sammlung befindet) die Musik, welche durch die Stimme ausgeübet wird, in den Rhythmus und in den Gesang getheilet habe. „Der Rhythmus", setzt Quintilianus hinzu, „ist dasjenige, was wir modulatio nennen, und der notirte Gesang das, was canor und sonus genennet wird." Vocis rationes Aristoxenus musicus dividit in rhythmum et melos emmetrum, quorum alterum modulatione, canore alterum ac sonis constat.*)

Wenn Quintilianus sagen will, daß sein Redner die Musik eben nicht aus dem Grunde verstehen darf, so sagt er: er braucht die Modulation eben nicht so vollkommen zu verstehen, daß er auch den Tact zu den Canticis und Monologen zu schlagen wisse. Dieses waren, wie wir weiter unten sagen werden, diejenigen Scenen der theatralischen Stücke, deren Declamation dem musicalischen Gesange am Nächsten kam. Nam nec ego consumi studentem his artibus volo, nec moduletur, ut musicis modis cantica excipiat.**)

Gleichwohl, und dieses ist es, was ich zum Zweiten anzumerken habe, nennt Quintilian oft die ganze Composition eine Modulation und begreift unter diesem Namen den Gesang, die Harmonie, den Tact und das Mouvement. So sagt er zum Exempel in dem dritten Hauptstücke seines zweiten Buches, wo er so besondere Lehren von der Pronunciation und der Sorgfalt, die ein Redner auf seine Stimme zu wenden habe, giebt, indem er von verschiedenen übeln Arten zu pronunciren redet: „Nichts kann mir in der Pronunciation widerwärtiger klingen, als wenn ich in den Schulen und Gerichtsplätzen nach der theatralischen Modulation singen höre. Dieser Fehler ist Mode, ich gestehe es; aber ebensowohl muß man auch gestehen, daß er einem Redner höchst unanständig sei." Sed quodcunque ex his vitium magis tulerim quam, quo nunc maxime laboratur in causis omnibus scholisque, cantandi, quod inutilius sit an foedius, ignoro. Quid enim oratori minus convenit quam modulatio scenica?***) Man siehet leicht, daß Quintilian hier unter Modulation den Gesang oder die componirte Declamation begreift und also die ganze Composition Modulation nennet.

*) *Inst.* lib. I. cap. 12.
**) *Inst.* lib. I. cap. 13.
***) *Inst.* lib. XI. cap. 3.

In den Ueberschriften, welche zu Anfange der Komödien des Terenz stehen, wird gesagt, daß Flaccus die Modos dazu gemacht oder sie modulirt habe, anstatt daß man hätte sagen sollen, Flaccus habe die Declamation componirt. Modos fecit, modulavit Flaccus.

Der h. Augustinus giebt einigermaßen den Grund von diesem Gebrauche an, indem er sagt, daß fast Alles, was ein Musikus zu thun habe, unter dem einzigen Worte Modulation begriffen sei. Modulatio, quo uno paene verbo tantae disciplinae definitio continetur.*)

Ich könnte noch verschiedene Stellen aus den alten lateinischen Verfassern anführen, in welchen die Worte modi und modulatio in einer so weiten Bedeutung genommen werden; um aber den Leser davon zu überzeugen, daß man gemeiniglich die ganze Composition darunter verstanden, wird es genug sein, nur noch die Erklärung anzuführen, welche der Sprachlehrer Diomedes, der vor dem Verfalle des römischen Reichs gelebt hat, von dem Worte modulatio giebt. „Die Modulation", sagt dieser Schriftsteller, „ist die Kunst, die Aussprache einer auf einander folgenden Rede angenehmer und zu einem dem Ohre schmeichelhaften Getöne zu machen." Modulatio est continuati sermonis in jucundiorem dicendi rationem artificialis flexus, in delectabilem auditui formam conversus.**)

Kurz, das Wort modulatio hatte unter den Römern eben die Bedeutung, welche das Wort carmen hatte; ein Wort, welches wir nach der eigentlichen Bedeutung nicht übersetzen können, nach welcher es die Abmessung und die in Noten gebrachte Aussprache der Verse bedeutete; denn da wir die Sache selbst nicht haben, so fehlt uns auch das eigentliche Wort, wodurch wir sie ausdrücken könnten. Wir werden bald von diesem carmen reden. Itzt wollen wir wieder auf die Rhythmopöie oder auf die eigentlich so genannte Modulation zurückkommen.

Wir wissen, wie die Alten ihre Vocalmusik oder ihre über gewisse Worte componirte Musik abzumessen pflegten. Die Silben in der griechischen und lateinischen Sprache hatten ihren bestimmten Werth, und dieser bestimmte Werth war sogar auch relativisch; das ist, zwei kurze Silben durften in der Aussprache nicht länger dauern als eine lange, und eine lange mußte so

*) *De musica,* libr. prim.
**) *De arte grammatica,* lib. II. cap. 4.

lange dauern als zwei kurze. Die kurze Silbe galt in der Abmessung eine Zeit, und die lange galt zwei Zeiten. „Auch den Kindern", sagt Quintilian, „ist es nicht unbekannt, daß die lange Silbe von zwei Zeiten und die kurze nur von einer ist." Longam esse duorum temporum, brevem unius, etiam pueri sciunt.*)

Dieses Verhältniß zwischen den langen und kurzen Silben war ebenso unwandelbar, als heut zu Tage das Verhältniß zwischen den Noten von verschiedenem Werthe ist. So wie in unserer Musik zwei Viertelnoten ebenso lange dauern müssen als eine halbschlägige, ebenso dauerten auch in der Musik der Alten zwei kurze Silben nicht länger und nicht kürzer als eine lange. Wenn also die griechischen oder römischen Tonkünstler etwas, was es nun auch sein mochte, componirten, so durften sie sich nur nach dem Werthe der Silben richten, über welche sie eine jede Note setzten. Der Werth der Note war bereits durch den Werth der Silbe bestimmt. Und nun wird man es einsehen, warum Boethius, welcher unter der Regierung des Theodoricus, Königs der Ostgothen, als die Schaubühnen in Rom noch offen waren, lebte, indem er von einem Componisten spricht, welcher Verse in einen Gesang bringt, sagt, „daß diese Verse schon ihre Abmessung vermöge ihrer Einrichtung haben, das ist, vermöge der Verbindung der langen und kurzen Silben, aus welchen sie bestehen." Ut si quando melos aliquod musicus voluisset adscribere supra versum rhythmica metri compositione distentum etc.**)

Da nun aber bei den Griechen und Römern Jedermann von Kindheit an den Werth einer jeden Silbe wußte, ohne eine besondere Bemühung darauf verwendet zu haben, so wußte er auch zugleich den Werth einer jeden Note, weil dieser mit jenem einerlei war.

Wie viel Zeiten brachten nun aber die Griechen und Römer in die Abmessung der Gesänge, die sie auf gewisse Worte componirt hatten, diese Gesänge mochten nun von einer Art sein, von welcher sie wollten? Ich antworte. Was die Gesänge anbelangt, die über Verse componirt wurden, so war die Abmessung dieser Gesänge und die Zahl der Zeiten in jedem Tacte bereits durch die Figur des Verses bestimmt. Ein jeder Fuß des Verses machte ein Maß oder einen Tact aus. Man wird auch wirklich in Folgendem finden, daß das Wort pes, welches einen Fuß

*) *Inst.* lib. IX. cap. 4.

**) *De musica*, libr. IV. cap. 3.

bedeutet, vom Quintilian und von Andern für das Wort Tact gebrauchet worden. Gleichwohl kann man wider diese Erklärung eine Einwendung machen, diese nämlich, daß wegen der Beschaffenheit des Fußes die Tacte ebendesselben Gesanges von verschiedener Dauer müßten gewesen sein, weil die Füße in ebendemselben Verse einander nicht alle gleich waren. Einige hatten nicht mehr als drei Zeiten, da andre hingegen derselben viere hatten. Denn in der That enthielten die Füße, welche nur aus einer langen und einer kurzen Silbe oder aus drei kurzen Silben bestanden, nicht mehr als drei Zeiten, anstatt daß die Füße, welche aus zwei langen oder aus einer langen und zwei kurzen Silben bestanden, vier Zeiten hatten. Ich räume es ein, daß dieses nicht anders sein konnte. Gleichwohl aber hinderte dieses nicht, daß Der, welcher den Tact schlug, ihn nicht mit der vollkommensten Genauigkeit hätte schlagen können.

Was die Gesänge anbelangt, welche über Prosa componirt wurden, so sieht man wohl, daß der Werth einer Note gleichfalls von dem Werth der Silbe abhing, über welcher sie stand. Vielleicht maßen die Alten die Gesänge von dieser Art ganz und gar nicht ab, sondern ließen Demjenigen, welcher nach den Grundsätzen der rhythmischen Kunst den Tact schlug, die Freiheit, die Cadence nach jeder beliebigen Anzahl von Zeiten, die er zusammenzunehmen und gleichsam unter ein gewisses Maß zu vereinigen für gut befand, zu bemerken. Und seit wenn schreiben wir denn den Tact in unsere Musik? Dieses nun ist die Ursache, warum die Alten die Poesie unter die Zahl der musicalischen Künste rechneten. Dieses ist die Ursache, warum die meisten griechischen und lateinischen Schriftsteller, welche von der Musik geschrieben, weitläuftig von dem Werthe der Silben, von den Füßen und den Versarten sowie auch von derselben Gebrauche handeln, um einer Rede mehr Anmuth und Nachdruck dadurch zu geben. Wer es gern wissen will, wie tief die Alten diese Materie ergründet haben, mag dasjenige lesen, was der h. Augustinus in seinem Buche von der Musik davon geschrieben hat.

Uebrigens lernen wir von dem Aristides Quintilianus und sehen es auch aus dem, was andre Schriftsteller davon gesagt haben, daß die Alten einen Rhythmus gehabt, in welchem jeder Fuß des Verses nicht immer einen Tact ausgemacht, weil es Tacte gegeben, die aus acht syllabischen Zeiten zusammengesetzt gewesen, das ist, aus acht kurzen Silben oder derselben Werthe. Es war dieses ein Mittel, der Unbequemlichkeit abzuhelfen, die

aus der ungleichen Dauer ebendesselben Verses entstand. Weil aber dieses die eigentlich so genannte Musik angehet, so will ich meinen Leser auf das verweisen, was ein gelehrter Mann, der mit einer tiefen Kenntniß dieser Wissenschaft eine weitläuftige Belesenheit verbindet, davon geschrieben hat.*)

Wie zeigten aber die Alten den Werth der Noten in ihrer organischen oder Instrumental-Musik an, wo der Werth dieser Noten durch den Werth der Silben, über welchen sie stehen könnten, nicht bestimmt werden konnte? Das weiß ich nicht, ich bilde mir aber ein, daß man in der Instrumental-Musik jedem σημεῖον oder jeder organischen Note ihren gewissen Werth vielleicht durch Punkte, die man bald darüber, bald darunter, bald auf die Seite gesetzt, vielleicht auch durch die beiden Zeichen gegeben habe, durch die man den Werth der Silben, ob sie lang oder kurz wären, anzudeuten gewohnt war, und deren Figur man gleich in den allerunterſten Classen kennen lernte. Von diesen σημείοις werden wir weitläuftig handeln, wenn wir die Art und Weise erklären werden, wie die Alten sowohl ihren musicalischen oder eigentlich so genannten Gesang, als auch denjenigen Gesang, welcher nichts als eine Declamation war, in Noten verzeichnet haben.

Weit neugieriger wird man sein, noch etwas Anders zu wissen, die Art nämlich, wie die metrische Musik in jeder Art von Bewegungen des Körpers den Tact angezeiget habe. Wie konnten die Alten, wird man gleich anfangs fragen, die Geberden in Noten bringen? Wie fingen sie es an, jede Bewegung der Füße und Hände, jede Stellung, jeden Gang durch eine besondere Figur auszudrücken, die jede von diesen Bewegungen deutlich bezeichnete? Auf diese Fragen will ich hier blos antworten, daß die Kunst, die Geberden mit Noten auszudrücken, oder, wenn man so sagen will, die Wörterbücher der Geberden (denn wir werden sehen, daß die Alten wirklich dergleichen Wörterbücher hatten, wenn man sich anders dieses Ausdrucks hier bedienen darf) kein Werk der rhythmischen Musik, von welcher wir gegenwärtig handeln, waren. Sie setzte die Kunst, die Geberden in Noten auszudrücken, als eine schon erfundene und in Ausübung gebrachte Kunst voraus, welche von der hypokritischen Musik oder der Saltation gelehret wurde. Von ihr weiter zu

*) Hr. Burette, Mitglied der königl. Akademie der schönen Wissenschaften, im 5ten Theile ihrer Geschichte.

reden, wollen wir also bis dahin versparen, wo wir von derjenigen musicalischen Kunst handeln werden, welche die Griechen ὄρχησις und die Römer saltatio nannten. Wie aber, wird man versetzen, fing es die rhythmische Musik an, daß sie den Schauspieler, welcher recitirte, und den Schauspieler, welcher die Geberden machte, in einerlei Falle erhalten und beide mit einerlei Tacte regieren konnte? Ich antworte, daß dieses eines von den Dingen gewesen sei, von welchen der h. Augustinus sagt, sie wären einem Jeden bekannt, der sich mit der Schaubühne zu thun mache, und eben deswegen halte er es nicht für werth, sie lange zu erklären. Weil wir aber die Sachen, worauf es hier ankömmt, nicht mehr vor Augen haben, so kann man sich nun das so leicht nicht vorstellen, wovon der h. Augustinus sagt, daß es Jedermann zu seiner Zeit gewußt habe. Die Stellen, die wir weiter unten aus den alten Verfassern anführen werden, beweisen zwar, daß der Schauspieler, welcher recitirte, und der, welcher die Geberden machte, sehr wohl mit einander übereinstimmten und mit der vollkommensten Genauigkeit einerlei Tact hielten; allein die Art, wie dieses geschah, erklären sie nicht. Doch aber findet man bei dem Quintilian etwas von den Grundsätzen, auf welche die Art und Weise, beide Schauspieler zu vereinigen, war gebauet worden.

Aus einer Stelle des Quintilian erhellet also, daß man, um die Action gleichsam abzumessen und Denjenigen, welcher die Geberden machte, in den Stand zu setzen, daß er Dem, welcher recitirte, folgen konnte, daß man, sage ich, hierzu eine Regel erdacht habe, welche darin bestand, daß drei Worte allezeit eine Geberde gelten sollten. Da nun aber diese Worte eine bestimmte Dauer hatten, so mußte die Geberde gleichfalls eine bestimmte Dauer haben und konnte also abgemessen werden. Hier ist die Stelle: Hic veteres artifices illud recte adjecerunt, ut manus cum sensu et deponeret et inciperet; alioqui enim aut ante vocem erit gestus aut post vocem, quod est utrumque deforme. In illo lapsi nimia subtilitate sunt, quod intervallum motus tria verba esse voluerunt, quod nec observatur, nec fieri potest; sed illi quasi mensuram tarditatis celeritatisque aliquam esse voluerunt: nec immerito, ne aut diu otiosa esset manus, aut, quod multi faciunt, actionem continuo motu concideret,*) d. i., „Diejenigen, welche zuerst Profession davon gemacht haben, die

*) *Inst.* lib. XI. cap. 4.

Declamation der theatralischen Stücke zu componiren und sie auf der Bühne aufführen zu lassen, haben sehr weislich daran gethan, wenn sie festgesetzt, daß jeder Gestus mit einem Verstande anfangen und sich mit demselben auch zu gleicher Zeit schließen solle. Sie haben Grund gehabt, diese Regel vorzuschreiben; denn Beides, eine Geberde zu machen, ehe man noch den Mund aufgethan, und die Geberde noch fortzusetzen, wenn man schon zu reden aufgehört hat, ist gleich unanständig. Es ist wahr, unsre Künstler, weil sie gar zu sinnreich haben sein wollen, haben sich darinne geirret, wenn sie festgesetzt, daß die Dauer der Aussprache von drei Worten auch die Dauer einer Geberde sein solle. Dieses geschieht natürlicher Weise nicht, und es gehörig in Ausübung zu bringen, kann auch keine Kunst lehren. Doch unsre Künstler haben geglaubt, daß sie nothwendig, es möge auch kosten, was es wolle, eine Methode vorschreiben müßten, durch die das Maß eines Gestus bestimmt werde, welcher beidemal, sowohl wenn er zu langsam, als wenn er zu übereilt geschieht, gleich sehr mißfällt; und der Grundsatz, welchen sie deswegen festgesetzt haben, ist das Beste, was sie haben erdenken können."

Ich habe das Wort artifices, dessen sich Quintilian bedient, durch Diejenigen, welche Profession davon machen, die Declamation der theatralischen Stücke zu componiren und sie aufführen zu lassen, übersetzt und mich dabei auf zwei Gründe gestützt. Der erste ist dieser, weil Quintilian hier nicht von den Lehrern der Beredsamkeit reden will, denen er in seinen Institutionen andre Namen beilegt. Der andre ist, weil in eben dem Hauptstücke, aus welchem die angeführte Stelle genommen ist, Quintilian sehr oft von den bei den Komödianten üblichen Gebräuchen redet und Diejenigen artifices oder artifices pronuntiandi nennet, welche Profession davon machten, die theatralischen Stücke aufführen zu lassen. Wir werden eine von diesen Stellen weiter unten anführen, in welcher Quintilian weitläuftig von der Sorgfalt redet, mit welcher die artifices pronuntiandi einem jeden Komödianten diejenige Maske austheilten, die sich zu dem Charakter der Person, die er vorstellte, schickte.

Hier ist noch eine andre Stelle des Quintilian, aus welcher man einiges Licht in Ansehung der Regeln nehmen kann, welche die rhythmische Kunst, um die Zeiten der Geberden abmessen zu können, vorschrieb: „Nach jedem Theile des Tacts, vor sich besonders genommen, muß sich nur Der, welcher recitirt, richten;

denn dieser ist verbunden, wenn man ihm einen Theil des Tacts schlägt, diejenige Silbe auszusprechen, die er unter diesem Theile des Tacts aussprechen soll; der Rhythmus aber regieret alle Bewegungen des Körpers. Derjenige, welcher die Geberden macht, muß bei dem Schlusse eines jeden Tacts den Fall beobachten, ob es ihm gleich erlaubt ist, einige Theile oder Noten dieses Tacts vorbeigehen zu lassen, ohne eine Geberde zu machen, und ob er gleich in sein stummes Spiel dergleichen Stilleschweigen oder Ruhen, die in der Partie Desjenigen, welcher recitirt, sehr selten vorkommen, so viele bringen kann, als er will. Der Rhythmus läßt dem Geberdenmacher diese Freiheit, und dieser, wenn er sich derselben bedient, zählet blos die Theile des Tacts, die er, so zu reden, leer läßt, und bemerkt sie wohl gar, um sie desto sicherer zu zählen, bald mit einer Bewegung des Fingers, bald mit einer Bewegung des Fußes; und auf diese Art läßt er vier bis fünf Noten vorbeigehen, ohne einige Bewegung zu machen. Und daher sagt man auch eine Pause oder eine Ruhe von vier Noten, eine Ruhe von fünf Noten. Außer diesem kann man auch zum Vortheile Dessen, welcher die Geberden macht, ohne Nachtheil die Bewegung des Tactes anhalten, weil dieses Anhaltens ohngeachtet dennoch jede Note, jeder Schlag, jedes Aufheben des Tactschlägers eine Zeit gilt." Et quod metrum in verbis modo, rhythmus etiam in corporis motu est. Inania quoque tempora rhythmi facilius accipiunt, quamquam haec et in metris accidunt. Major tamen illis licentia est, ubi tempora etiam animo metiuntur et pedum et digitorum ictu intervalla signant quibusdam notis atque aestimant, quot breves illud spatium habeat; inde *tetrasemeion* et *pentasemeion*. Deinceps longiores fiunt percussiones; nam *semeion* tempus est unum.

Ob nun gleich, wie ich schon gesagt habe, die Sache selbst gewiß ist, so ist es mir doch nicht möglich, die Methode hinlänglich zu erklären, welche die rhythmische Musik lehrte, um den Schauspieler, welcher redte, und den, welcher die Geberden machte, in einer so vollkommenen Uebereinstimmung zu erhalten. Vielleicht verband man mit dem Zeichen, welches die Geberde, die der Schauspieler machen sollte, bemerkte, noch ein ander Zeichen, welches die Zeit, wie lange die Geberde dauern sollte, anzeigte.

Was die Bewegung des Tacts anbelangt, die von den Alten ebenso hoch geschätzt wurde als von dem Lulli, dem La

Lande und andern guten französischen Tonkünstlern, so scheint es mir unmöglich zu sein, daß ihn die Griechen und Römer, so zu reden, in Noten hätten schreiben können, oder daß sie vermittelst eines gewissen Zeichens die eigentliche Dauer, welche jeder Tact haben sollte, hätten bestimmen können. Sie mußten sich ohne Zweifel hierin, so gut wie wir, auf den Geschmack und die Beurtheilungskraft Desjenigen verlassen, welcher den Tact schlug, auf Denjenigen, welcher aus der rhythmischen Kunst seine besondere Profession machte. Zwar haben einige Neuern geglaubt, man könne noch auf eine andre Art als durch den mündlichen Unterricht die Dauer, welche eine Arie haben solle, lehren und also auch der Nachwelt die Bewegung, mit welcher man sie spielen müsse, hinterlassen; allein ihr Geheimniß bestand in dem Gebrauche einer Taschenuhr, durch welche sie zu ihrem Zwecke zu kommen gedachten. Indem sie zum Exempel bestimmten, wie viel Secunden die ersten zwanzig Tacte in der Chaconne des Phaethon's dauern sollten, so vermeinten sie dadurch die Bewegung, mit welcher der Tact in diesem Stücke zu schlagen sei, lehren zu können. Doch, ohne mich viel in die Untersuchung der Möglichkeit dieses Anschlags einzulassen, will ich blos anmerken, daß die Alten auf keine Weise darauf fallen konnten, weil ihre Uhrmacherkunst viel zu unvollkommen war, sie auf einen solchen Gedanken zu bringen. Sie hatten nicht einmal Uhren mit Rädern, geschweige, daß sie Secundenuhren hätten haben sollen; und es ist ganz bekannt, daß sie ihre Zeit blos vermittelst der Sonnenuhren oder der Sanduhren und Wasseruhren abzumessen pflegten.

Wir wissen, daß die Alten den Tact auf ihren Theatern schlugen und auf diese Art den Rhythmus bemerkten, dem der Schauspieler, welcher recitirte, der Schauspieler, welcher die Geberden machte, die Chöre und sogar die Instrumente als einer ihnen Allen gemeinen Regel folgen mußten. Nachdem Quintilian gesagt, daß die Geberden dem Tacte ebensowohl unterworfen wären als die Gesänge selbst, so fügt er hinzu, daß die Schauspieler, welche die Geberden machen, den Zeichen, welche mit den Füßen gegeben würden, das ist, dem Schlagen des Tacts, ebenso genau folgen müßten, als ihm diejenigen folgen, welche die Modulation ausführen. Unter diesen versteht er die Schauspieler, welche recitiren, und die Instrumente, welche sie accompagniren. **Atqui corporis motui sua quaedam tempora, et ad signa pedum non minus saltationi quam modulationibus adhibet ratio musica numeros.**

Anderntheils sehen wir aus zwei Stellen in dem Buche des Lucian's, welches Ὄρχησις überschrieben und eine Lobrede auf die Kunst der Pantomimen ist, daß bei dem Schauspieler ein Mann in eisernen Schuhen gestanden, welcher mit dem Fuße auf das Theater stampfte. Nach allen Umständen sollte man glauben, daß eben dieser Mann den Tact mit dem Fuße so stark geschlagen habe, daß ihn alle Diejenigen, welche sich darnach richten mußten, hören können.

Dritter Abschnitt.

Von der organischen oder Instrumental-Musik.

Es würde sehr unnütze sein, allhier von der Structur sowohl der Blasinstrumente als Saiteninstrumente zu handeln, deren sich die Alten bedienten. Diese Materie ist beinahe erschöpft, theils von dem jüngern Caspar Bartholin in seinem Werke von den Blasinstrumenten der Alten, theils von andern Gelehrten. Ich glaube sogar, es wird gut sein, dasjenige, was ich von dem Gebrauche zu sagen habe, dem zu Folge die Alten den Schauspieler, welcher declamirte, mit Instrumenten accompagnirten, bis dahin zu versparen, wo ich von der Ausführung der componirten und in Noten geschriebnen Declamation handeln werde. Denn da einer von meinen überzeugendsten Beweisen, daß die Alten ihre theatralische Declamation in Noten müssen geschrieben haben, eben das Accompagnement ist, mit welchem sie dieselbe unterstützten, so würde ich nothwendig, wenn ich auf die Ausführung dieser Declamation käme, ebendieselben Stellen wieder vorlegen und ebendieselben Betrachtungen wiederholen müssen, die ich bereits gebraucht hätte, wenn ich allhier von dem Accompagnement reden wollte. Ich will also blos von den musicalischen Compositionen der Alten etwas sagen, welche über keine Worte gemacht waren und blos durch Instrumente ausgeführet wurden.

Die Alten hatten von der Vollkommenheit der Musik und von dem Gebrauche, den man möglicher Weise davon machen könne, eben die Begriffe, die wir davon haben. Wenn Aristides Quintilianus von den mancherlei Eintheilungen der Musik bei den Alten, so wie sie dieselbe bald von dieser, bald von einer andern Seite betrachteten, redet, so sagt er, der Gesang, die

Musik könne in Ansehung des Geistes, in welchem sie componirt worden, und des Zwecks, den man durch sie erreichen wollen, eingetheilet werden in Musik, welche uns betrübt mache, in Musik, welche uns lustig mache und aufmuntre, und in Musik, welche uns beruhige, indem sie unsre Gemüthsbewegungen stille. Wir werden weiter unten die Stelle des Aristides anführen.

Die Symphonien der Alten mußten ebensowohl als die über gewisse Worte componirten Gesänge eines besondern Charakters fähig sein, durch den sie das Vermögen bekamen, verschiedentlich auf uns zu wirken und bald Freude, bald Traurigkeit, bald eine martialische Hitze, bald Empfindungen der Andacht in uns zu erwecken. „Der Klang der Instrumente", sagt Quintilian, der geschickteste Schriftsteller, von dem Geschmacke des Alterthums Rechenschaft zu geben, „rührt uns, und ob er uns gleich keine Worte vernehmen läßt, so flößt er uns dennoch verschiedene Empfindungen ein." **Cum organis, quibus sermo exprimi non potest, affici animos in diversum habitum sentiamus.***)

„Es geschieht vermöge der Gesetze der Natur," sagt ebenderselbe Verfasser, den wir itzt angeführt haben, an einem andern Orte, „daß die Töne und der Tact einen solchen Eindruck auf uns machen. Wenn dieses nicht wäre, wie könnten die Symphonien, bei welchen wir gar kein Wort zu hören bekommen, uns gleichwohl nach ihrem Willen bewegen, so wie sie es wirklich thun? Will man es einem bloßen Zufalle zuschreiben, wenn an festlichen Tagen gewisse Symphonien die Einbildungskraft erhitzen und die Geister in Bewegung bringen, anstatt daß andre sie besänftigen und stillen? Ist es nicht augenscheinlich, daß diese Symphonien nur deswegen solche verschiedene Wirkungen hervorbringen, weil jede derselben von einem besondern Charakter ist? Die einen wurden gemacht, damit sie diese, und die andern, damit sie eine andre Wirkung hervorbrächten. Wenn die Truppen im Kriege anrücken sollen, so spielen die Instrumente ein Stück von einem ganz andern Charakter, als sie spielen, wenn sie sich zurückziehen sollen. Das Stück, welches unsre militarischen Instrumente alsdenn ertönen lassen, wenn um Gnade gebeten werden soll, gleicht demjenigen gar nicht, welches alsdenn erklingt, wenn der Anfall vor sich geht."**) **Natura ducimur ad modos, neque aliter enim eveniret, ut illi quoque organorum soni, quamquam verba non**

*) *Inst.* lib. I. cap. 12.
**) *Inst.* lib. IX. cap. 4.

exprimunt, in alios atque alios ducerent motus auditorem. In certaminibus sacris non eadem ratione concitant animos et remittunt, nec eosdem modos adhibent cum bellicum est canendum, aut posito genu supplicandum, nec idem signorum concentus est procedente ad proelium exercitu, idem receptui canente. Da die Alten kein Feuergeschoß hatten, durch deren Knall die Soldaten wären verhindert worden, während dem Treffen den Klang der Instrumente zu hören, deren man sich in gedoppelter Absicht, theils ihnen das Commando dadurch zu wissen zu thun, theils sie aufzumuntern, bediente, so wendeten die Alten auf diesen Theil der Kriegskunst eine besondere Aufmerksamkeit und stellten Untersuchungen darüber an, die heut zu Tage völlig unnütze sein würden. Der Knall der Kanonen und des kleinen Geschützes verhindert oft, das Zeichen zu hören, welches eine Menge schlagender Tambours und ebenso viele blasende Trompeter mit vereinten Kräften geben. Die Römer vornehmlich ließen es sich ganz besonders angelegen sein, in der militarischen Musik etwas Vorzügliches zu leisten.

Nachdem Quintilian gesagt, daß selbst große Generale sich nicht geschämt hätten, militarische Instrumente zu spielen, und daß besonders bei den lacedämonischen Armeen die Musik sehr gebraucht worden, so fügt er hinzu: „Dienen die Trompeten und Hörner, welche bei unsern Legionen gebraucht werden, zu etwas Anderm? Und ist es nicht erlaubt, zu glauben, daß wir einen Theil des Ruhms, in welchem die römische Miliz stehet, dem Gebrauche der kriegerischen Instrumente zu danken haben, auf welche wir uns mehr als alle Nationen verstehen?" Duces maximos et fidibus et tibiis cecinisse traditum, et exercitus Lacedaemoniorum musicis accensos modis. Quid autem aliud in nostris legionibus cornua ac tubae faciunt, quorum concentus quanto est vehementior, tanto Romana in bellis gloria caeteris praestat.*)

Livius erzählet eine Begebenheit, die ungemein geschickt ist, dasjenige, was Quintilian sagt, zu bestärken. Als Hannibal die Stadt Tarent überrumpelt und den Römern abgenommen hatte, wollte er durch eine Kriegslist verhindern, daß sich die Besatzung nicht in das Castell werfen könne, sondern sich zu Kriegsgefangenen ergeben müsse. Er hatte entdeckt, daß sich die Römer im Fall einer unversehenen Ueberraschung in dem Theater der Stadt zu

*) *Inst.* libr. pr. cap. 12.

versammeln pflegten, und ließ daher ebendasselbe Stück blasen, welches von den Römern geblasen wurde, wenn sie sich versammeln sollten. Allein die Soldaten von der Besatzung erkannten gar bald aus der schlechten Art, mit welcher die Trompete geblasen wurde, daß sie kein Römer blasen müsse; sie vermutheten also eine List des Feindes und warfen sich in das Castell, anstatt sich auf den Sammelplatz zu begeben.

Longinus*) redet von der organischen Musik, so wie wir von unsrer Instrumental-Musik reden können. Er sagt, die Symphonien rührten, ob sie gleich nichts als bloße Nachahmungen eines unarticulirten Geräusches und gleichsam nur Töne wären, die mehr nicht als ihr halbes Leben und ihr halbes Wesen hätten. Dieser Schriftsteller verstand unter den vollkommnen Tönen, welchen er die Töne der Symphonien entgegensetzt, die nur ihr halbes Wesen haben, die Töne der musicalischen Recitative, wo der natürliche Ton, indem er gewissen Worten angemessen wird, mit dem articulirten Tone verbunden ist. Zu der Stelle, die wir itzt angeführt haben, fügt Longin Folgendes hinzu: Und sehen wir nicht in der That, daß der Klang der Blasinstrumente die Seelen der Zuhörer bewegt, sie aus sich selber setzt, ja wohl gar sie manchmal zu einer Art von Raserei bringt? Sehen wir nicht, daß er sie die Bewegungen ihrer Körper nach der Bewegung des Tacts zu richten zwinget und ihnen Bezeigungen abnöthiget, an welchen ihr Wille keinen Theil hat? Die Instrumental-Musik wirkt also sehr merklich auf uns, indem wir sie den Zweck erreichen sehen, den sich der Componist damit vorgesetzt hatte. Obgleich die unarticulirten Töne dieser Musik uns keine Worte vernehmen lassen, die ihre gewissen Begriffe in uns erwecken könnten, so erregen sie doch durch sich selbst, durch ihre Accorde und ihren Rhythmus verschiedene Empfindungen in uns. Diese unarticulirten Nachahmungen bewegen uns ebenso stark, als uns die Ausdrücke eines Redners bewegen würden.

Ich will noch eine Stelle aus dem Macrobius anführen, welche, weil sie nichts Anders sagt, als die angeführten Stellen aus dem Quintilian und Longin sagen, unnöthig scheinen könnte,

*) Vom Erhabnen, Haupt 32.

wenn ich nicht glaubte, daß sie vollends Denjenigen den Mund stopfen könne, welche gerne daran zweifeln möchten, daß die Alten ihrer Musik eben die Ausdrücke gegeben, die wir ihr geben, und überhaupt von dieser Kunst eben die Begriffe gehabt haben, die Lulli und La Lande davon hatten. Da wir keine von den Symphonien der Alten aufweisen können und sie alle verloren gegangen sind, so können wir von denselben nicht anders als nach der Erzählung Derjenigen urtheilen, die sie alle Tage hören konnten, die die Wirkungen, die sie hervorbrachten, mit ansahen und wußten, in was für einem Geiste sie waren componirt worden.

„Die Gewalt," sagt Macrobius, „welche der Gesang über uns hat, ist so groß, daß man auf den militarischen Instrumenten, wenn der Angriff geschehen soll, ein Stück spielen läßt, welches zu erhitzen fähig ist, anstatt daß man ein Stück von einem ganz entgegengesetzten Charakter spielen läßt, wenn die Truppen sich zurückziehen sollen. Die Symphonien wirken auf uns, sie machen uns lustig und unruhig, ja sie schläfern uns auch wohl ein. Sie beruhigen uns und erquicken uns sogar bei den Krankheiten des Körpers." Ita denique omnis habitus animae cantibus gubernatur, ut et ad bellum progressui et item receptui canatur, cantu et excitante et rursus sedante virtutem. Dat somnos adimitque, nec non curas immittit et retrahit, iram suggerit, clementiam suadet. Corporum quoque morbis medetur.*)

Da die Krankheiten des Körpers nicht selten aus den Beunruhigungen des Geistes entspringen, so darf man sich eben nicht so sehr verwundern, daß die Musik, indem sie das Leiden des Geistes vermindert, eben dadurch die Krankheiten des Körpers gelindert und bei gewissen Umständen wohl gar gehoben habe. Daß die Musik unsern Verdruß und unsre böse Laune zerstreue, davon ist Jedermann durch seine eigne Erfahrung überzeugt. Ich weiß wohl, daß die Umstände, unter welchen die Musik auf die Krankheiten eine gute Wirkung haben kann, rar sind, und daß es lächerlich sein würde, wenn man Arien und Lieder ebenso vorschreiben wollte, wie man Purganzen und Aderlasse vorschreibt. Daher reden aber auch nur die Alten von den Genesungen, die durch Kraft der Musik bewirket worden, als von außerordentlichen Curen.

Und da auch noch zu unsern Zeiten Wunder von dieser Art

*) In *Somnio Scipion.*, lib. II, cap. 2.

dann und wann geschehen sind, so sind die Alten außer allem Verdachte, als hätten sie in Ansehung der Genesungen, wovon wir reden, etwas geglaubt, was sich nie so befunden, oder als hätten sie uns gar Fabeln für wahre Geschichten verkauft. Im Vorbeigehen zu sagen, dieser Punkt ist nicht der einzige, in welchem sie unsere eigne Erfahrung wider die Beschuldigung des Betrugs und der Leichtgläubigkeit vertheidiget hat. Ist der Geschichtschreiber Plinius nicht wegen verschiedner Beschuldigungen dieser Art, welche die Kunstrichter des sechzehnten Jahrhunderts wider ihn erhoben hatten, gerechtfertiget worden? Um wieder auf die durch die Musik bewirkte Genesung von verschiednen Krankheiten zu kommen, so erwähnen auch die Denkschriften der Akademie der Wissenschaften, an welchen gewiß keine leichtgläubige Personen arbeiten, unter dem Jahre 1701 und dem Jahre 1707 solcher Curen, die noch ganz neulich durch die Musik verrichtet worden.

Man findet bei dem Athenäus, bei dem Marcianus Capella und bei verschiednen andern alten Schriftstellern die erstaunlichsten Erzählungen von den wunderbaren Wirkungen, welche die Musik der Griechen und Römer gehabt. Verschiedne Neuern, als Meibom und der jüngere Caspar Bartholin, haben diese Erzählungen in ihren Werken zusammengetragen, Jener in der Sammlung alter musicalischer Schriftsteller, die er herausgegeben und mit Anmerkungen erläutert hat, und Dieser in seinem Buche De tibiis veterum. Wenn Herr Tanaquill Faber dieses letzte Buch, ehe er seine Anmerkungen über den Terenz drucken lassen, hätte sehen können, so würde er ohne Zweifel die schönen lateinischen Verse weggelassen haben, die er wider die alte Flöte und wider Diejenigen gemacht hatte, welche die Structur und den Gebrauch derselben zu erklären wagen wollten.

Nur muß man, wenn man die angeführten Werke lieset, nie aus der Acht lassen, daß es die Griechen und ihre Nachbarn gewesen, bei welchen die Musik so wunderbare Wirkungen geäußert. Man weiß, daß in diesen Ländern die Werkzeuge des Gehörs weit empfindlicher sind als in denjenigen Ländern, wo Kälte und Nässe durch ganze acht Monate des Jahres regieren. Und da die Empfindlichkeit des Herzens gewöhnlichermaßen der Empfindlichkeit des Gehörs gleich ist, so lassen sich die Einwohner der Länder, welche an dem ägäischen und an dem adriatischen Meere liegen, von Natur weit leichter in Bewegung setzen als wir. Aus

Isle de France bis nach Italien ist nicht weit. Gleichwohl bemerkt ein Franzose, wenn er in Italien ist, sogleich, daß man bei den schönen Stellen in den Opern mit einer Entzückung klatscht, welche in seinem Lande die Ausschweifung einer Menge unsinniger Leute zu sein scheinen würde.

Dargegen aber haben wir auf der Seite gegen Norden Nachbarn, die von Natur für das Vergnügen, welches die Musik gewährt, noch weniger empfindlich sind als wir. Nach den Instrumenten zu urtheilen, welche ihnen die liebsten und uns beinahe, theils wegen des allzu großen Geräusches, theils wegen ihrer wenigen Genauigkeit oder ihres allzu geringen Umfanges unerträglich sind, müssen diese unsre Nachbarn noch ein weit härtres Ohr haben als wir. Würden wir wohl ein Concert mit Trompeten, welches an eben dem Orte, wo wir äßen, aufgeführet würde, für ein angenehmes Geräusche halten? Würde uns wohl in einem Zimmer ein Clavier sehr vergnügen, dessen Tangenten, anstatt Drahtsaiten ertönen zu lassen, kleine Glocken anschlagen ließen? Ich sage größtentheils; denn da wir zwischen Italien und den Ländern, von welchen ich itzt geredet habe, liegen, so ist es ganz natürlich, daß ein Theil unserer Landesleute mehr von den Italienern und der andre mehr von den nördlichen Völkern haben müsse.

Vierter Abschnitt.

Von der poetischen Musik. Von der Melopöie. Daß es eine Melodie gegeben, welche kein musicalischer Gesang gewesen, ob sie gleich in Noten geschrieben worden.

Wir haben oben bei der Eintheilung und der Erklärung der musicalischen Künste gesehen, daß bei den Griechen die poetische Musik, in ihrem ganzen Umfange genommen, nicht mehr als eine einzige Kunst ausgemacht habe, daß sie hingegen bei den Römern in zwei verschiedne Künste getheilet worden, deren eine alle Arten metrischer Verse zu verfertigen und die andre die Melodie zu componiren lehrte. Von der erstern, nämlich von den Regeln, nach welchen die Alten ihre Verse machten, habe ich in meinem ersten Theile weitläuftig gehandelt; wir wollen also hier blos von der andern reden, nämlich von der Melopöie oder von der

Kunst, welche die Melodie zu verfertigen und diese Melodie auszuführen lehrte.

Aristides Quintilianus sagt in seinem Werke, wo er von der Melopöie handelt, daß sie den Gesang zu componiren lehre und nach Beschaffenheit des Tones, in welchem dieser Gesang componirt worden, verschiedne Beinamen habe. Nach diesem Tone nun hieß die Melopöie entweder die tiefe, oder die mittlere, oder die hohe. Melopoeia est facultas conficiendi cantum. Hujus alia est hypatoides, alia mesoides, alia netoides, secundum praedictas vocis proprietates.*) Die Alten theilten das allgemeine System ihrer Musik nicht wie wir nach Octaven ab. Ihr Gamma war aus achtzehn Klängen zusammengesetzt, deren jeder einen besondern Namen hatte, wie wir weiter unten werden anführen müssen. Einer von den tiefsten dieser Klänge hieß ὑπάτη und einer von den höchsten νεάτη oder νήτη. Und dieses ist die Ursache, warum von dem Aristides die tiefe Melopöie hypatoides und die hohe netoides genennt worden.

Nachdem unser Schriftsteller einige allgemeine Regeln von der Composition gegeben, die ebensowohl auf diejenigen Gesänge, welche, so zu reden, nicht gesungen werden, das ist, auf die bloße Declamation, als auf die eigentlichen musicalischen Gesänge passen, so fügt er hinzu: Differt autem melopoeia a melodia, quod haec sit cantus indicium, illa habitus effectivus. Modi melopoeiae genere quidem sunt tres, dithyrambicus, nomicus, tragicus, quorum nomicus modus est netoides, dithyrambicus mesoides, tragicus hypatoides; specie vero reperiuntur plures, qui ob similitudinem generalibus subjici possunt. Amatorii enim quidam vocantur, ad quos pertinent nuptiales, et comici et encomiastici.**) „Der Unterschied zwischen der Melopöie und der Melodie bestehet darin, daß die Melodie der in Noten geschriebene Gesang selbst ist, und die Melopöie die Kunst, diesen Gesang zu componiren. Die Melopöie kann nach dem Tone, in welchem sie componirt, eingetheilet werden in die dithyrambische Melopöie, in die nomische Melopöie und in die tragische Melopöie. Die nomische Melopöie (das ist diejenige, wie wir sehen werden, die bei Publication der Gesetze gebraucht ward) componirte in den hohen Tönen, die dithyrambische in den mittlern Tönen und die tragische in den tiefen Tönen. Dieses sind die drei Arten der

*) Libro primo, p. 28.
**) *Ibid.* pag. 29.

Melopöie, welche wieder in verschiedne Gattungen abgetheilet werden können, weil zwischen den Melopöien, die unter einer Art begriffen sind, noch immer einiger Unterschied anzutreffen ist. Dergleichen ist die Melopöie der zärtlichen Verse, worunter die Hochzeitgesänge gehören; dergleichen ist auch die Melopöie der komischen und die Melopöie der panegyrischen Verse." Nach dem Buchstaben bedeutet Melopöie die Composition der Gesänge, sie mögen sein, von welcher Art sie wollen, und Melodie componirte Gesänge. Man darf sich also nicht wundern, nicht selten Melopöie zu finden, wo Melodie hätte stehen sollen. Die Ursache wird in solchen Stellen für die Wirkung gesetzt.

Um die angezogene Stelle des Aristides zu erklären, wollen wir gleich anfangs einige Stellen aus dem Werke des Marcianus Capella anführen, welches er in lateinischer Sprache von den Künsten und der Musik geschrieben hat.*) Dieser Schriftsteller hat wirklich nach dem Quintilianus Aristides gelebt; allein er hat vor dem Boethius gelebt, welcher ihn anführt, und dieses ist genug, seinen Zeugnissen in der vorhabenden Sache das gehörige Gewicht zu geben. Nach dem Capella ist melos, von welchem sowohl Melopöie als Melodie herkommen, nexus acutioris et gravioris soni.**) Ich führe den Text des Capella nach den Verbesserungen an, die man nach des Meibomius Meinung darin machen muß. Da die bloße Declamation ebensowohl als der eigentlich so genannte Gesang in einer Folge von Tönen besteht, die schärfer oder gelinder als ihre vorhergehenden sind und unter einander künstlich verbunden werden, so muß es in der bloßen Declamation ebensowohl Melodie geben als in dem eigentlich so genannten Gesange und folglich auch eine Art von Melopöie, welche die Verbindung, von welcher Capella redet, wohl zu machen, das ist, die Declamation wohl zu componiren lehret. Wir müssen sogleich die ganze Stelle anführen, in welcher die angezognen Worte vorkommen. Melopoeia est habitus modulationis effectivus, melos autem est nexus acutioris vel gravioris soni. Modulatio est soni multiplicis expressio. Melopoeiae species sunt tres, hypatoides, mesoides, netoides. Et hypatoides est quae appellatur tragica, quae per graviores sonos constat; mesoides quae dithyrambica nominatur, quae tonos

*) *De nuptiis philologiae.*

**) In *Notis ad Aristid.*, p. 249.

aequales mediosque custodit. Netoides, quae et nomica consuevit vocari, quae plures sonos ex ultimis recipit. Sunt etiam et aliae distantiae, quae tropica mela dicuntur, aliae comiologica; sed haec aptius pro rebus subrogantur, nec suas magis poterunt divisiones afferre. Hae autem species etiam tropi dicuntur. Dissentiunt autem melopoeiae ipsae modis pluribus inter se: et genere, ut alia sit enharmonica, alia chromatica, alia diatonica; specie quoque, quia alia est hypatoides, alia mesoides, alia netoides; tropis, ut Dorio, Lydio vel ceteris.*) „Die Melopöie ist die Kunst, die Melodie zu componiren. Das Melos ist die Verbindung der scharfen Töne mit den gelinden. Die Modulation ist ein abgewechselter componirter und in Noten geschriebener Gesang. Es giebt drei Gattungen der Melopöie. Die tragische oder die hypatoidische, welche gemeiniglich die tiefsten Töne braucht; die dithyrambische oder die mesoidische, welche die mittlern Töne braucht, und in welcher meistentheils die Fortschreitung des Gesanges durch gleiche Intervalle geschieht, und die nomische oder netoidische, welche verschiedne von den höchsten Tönen braucht. Es giebt auch noch einige andre Gattungen der Melopöie, zum Exempel die komische; allein sie können füglich unter die drei itzt erwähnten Arten gezogen werden, obgleich jede Gattung ihren eignen Ton hat. Doch nicht blos nach Beschaffenheit des Tons können die Melopöien in verschiedene Arten eingetheilet werden; denn so wie man sie nach Beschaffenheit dieses Tones in die tiefen, mittlern und hohen eintheilet, ebenso kann man sie in Ansehung der Intervallen, welche sie beobachten, in die diatonische, chromatische und enharmonische eintheilen, und in Ansehung der M o d o r u m in dorische, lydische und dergleichen."

Nachdem unser Schriftsteller demjenigen, was wir itzt gelesen haben, einige Lehren wegen der Composition beigefügt, so geht er sogleich, als ob er Alles gesagt habe, was man von der Melodie sagen könne, weiter zu dem fort, was er von dem Rhythmus zu sagen hat.

Um aber wieder auf den Quintilianus Aristides zu kommen, so setzt er, ehe er auf den Rhythmus kömmt, zu dem, was er schon von der Melopöie gesagt hatte, noch Folgendes hinzu: Porro melopoeiae inter se differunt genere, ut chromatico, enharmonico, diatonico; systemate, ut hypatoides, mesoides, netoides;

*) Siehe die Noten des Meibom's, p. 359.

tono, ut Dorius, Phrygius, Lydius; modo, ut nomico, dithyrambico, tragico; more, cum dicimus aliam esse systalticem, per quam tristes animi affectus movemus, aliam diastalticem, per quam animum excitamus, aliam mediam, per quam animum ad quietem adducimus. „Die Melopöien können auf mehr als eine Weise in verschiedne Arten getheilet werden. Es giebt diatonische, es giebt enharmonische, es giebt chromatische. In Ansehung des Tons des allgemeinen Systems, in welchem sie componirt werden, theilen sich die Melopöien in Melopöien, deren Modulation hoch ist, in Melopöien, deren Modulation tief ist, und in Melopöien von mittler Modulation. In Ansehung des Modus sind einige phrygisch, einige dorisch, einige lydisch ꝛc. In Ansehung der Art, mit welcher der Modus bearbeitet wird, theilen sich die Melopöien in nomische, in tragische und in dithyrambische Melopöien. Endlich können sich auch die Melopöien in Ansehung der Absicht des Componisten und der Wirkung, welche sie hervorbringen sollen, eintheilen in die systaltische Melopöie, welches diejenige ist, die uns traurig macht, in die diastaltische Melopöie, welches diejenige ist, die uns belebet und unsere Einbildungskraft ermuntert, und in die mittlere Melopöie, welche solche Melodien componirt, die unsern Geist beruhigen und die Gemüthsbewegungen stillen.“

Von allen diesen verschiedenen Eintheilungen der von verschiedenen Seiten betrachteten Melopöie gehört nur eine einzige zu unserm gegenwärtigen Zwecke, diese nämlich, nach welcher sie in die tiefe oder tragische Melopöie, in die mittlere oder dithyrambische, und in die hohe oder nomische eingetheilet wird, und welche also auch die Melodien in drei Gattungen von gleicher Natur unterscheidet. Denn wie Quintilianus Aristides sagt, und wie wir schon angemerkt haben, so ist die Melopöie als die Ursache, und die Melodie als die Wirkung anzusehen; und es muß folglich ebenso viel Gattungen der Melodie geben, als es Gattungen der Melopöie giebt.

Wenn man die Stellen des Aristides und des Capella, wo die Melopöie in die nomische, dithyrambische und tragische eingetheilet wird, mit einiger Aufmerksamkeit lieset, so wird man sogleich wahrnehmen, daß alle ihre Melodien nicht musicalische Gesänge sein konnten, sondern daß verschiedene derselben nichts als eine bloße Declamation sein mußten. Man sieht, daß blos und allein die dithyrambische Melopöie eigentlich so genannte Gesänge componirt habe.

Vors Erste: Gesetzt, daß einige von den Melopöien, die als Gattungen der tragischen Art anzusehen waren, eigentlich so genannte Gesänge componirten, so kann man doch wenigstens nicht in Abrede sein, daß einige von diesen Gattungen nicht auch eine bloße Declamation sollten componirt haben. Es ist gar nicht wahrscheinlich, daß der Gesang der Panegyristen, welcher eine von den Gattungen der Melodie war, die von der tragischen oder tiefen Melopöie componirt wurden, ein musicalischer Gesang gewesen sei. Was den Gesang der Komödien anbelangt, welcher eine andre Art von tragischer Melodie war, so werden wir weiter unten unwidersprechlich darthun, daß der Gesang der komischen Stücke bei den Alten, ob er gleich in Noten geschrieben wurde, und obgleich den Schauspieler, welcher ihn recitirte, Instrumente accompagnirten, in der That doch nichts als eine Declamation, und zwar eine von den allereinfachsten Declamationen gewesen sei. Ja, noch mehr. Ich hoffe sogar zu zeigen, daß auch die Melodie der tragischen Stücke bei den Alten kein musicalischer Gesang, sondern eine bloße Declamation gewesen sei. Also war vielleicht unter der Art der tragischen Melopöien keine einzige Gattung, welche einen musicalischen Gesang componirte.

Vors Zweite konnte auch die nomische Melodie kein musicalischer Gesang sein. Den Namen des Nomischen oder des Gesetzlichen wird sie ohne Zweifel deswegen bekommen haben, weil man sich ihrer vornehmlich bei Bekanntmachung der Gesetze bediente; denn νόμος heißt ein Gesetz. Der Ton übrigens, in welchem die hohe oder nomische Melopöie componirte, war sehr wohl dazu geschickt, den öffentlichen Ausrufer, wenn er ein Gesetz hersagte, deutlich und so sprechen zu lassen, daß er von einer großen Menge konnte verstanden werden.

Wenn man weiß, wie groß die Zärtlichkeit der Griechen in der Beredsamkeit gewesen, und besonders, wie sehr sie durch eine schlechte Aussprache beleidiget wurden, so wird man sich ohne viel Mühe vorstellen können, daß einige von ihren Städten gar leicht auf die Ehre, in allen Dingen keine andre als die besten und anständigsten Manieren zu haben, so eifersüchtig können gewesen sein, daß sie dem öffentlichen Ausrufer, welcher die Gesetze bekannt machen mußte, durchaus die Freiheit nicht lassen wollten, sie nach seiner Weise herzusagen, weil er gar leicht auf einen Ausdruck oder auf ein Wort einen Ton hätte legen können, der die Zuhörer, die ohnedem geborne Spötter waren, zum Lachen bewegt hätte. Aus Furcht also, die Fehler der Aussprache, in

welche der Ausrufer fallen könne, möchten eine Art von Lächerlichkeit auf die Gesetze selbst zurückwerfen, brauchten diese Republiken die Vorsicht, die Declamation ihrer Gesetze componiren und Denjenigen, welcher sie hersagte, mit Instrumenten accompagniren zu lassen, die ihn aus dem gehörigen Tone nicht fallen ließen. Sie wollten also, daß er die Gesetze mit eben der Hülfe und eben der Unterstützung, die der Schauspieler auf dem Theater bei seiner Aussprache hatte, kund machen sollte. Marcianus Capella, indem er die Musik erheben will, sagt, daß in verschiedenen Städten Griechenlandes Derjenige, welcher die Gesetze publicirte, von einer Leyer sei accompagnirt worden. Quid pacis munia? Nonne nostris cantibus celebrata? Graecarum quippe urbium multae leges ad lyram recitabant.*) Es versteht sich aber, daß der Redner und das Instrument nimmermehr hätten können zusammentreffen, wenn die Declamation des Ersteren willkürlich gewesen wäre. Sie mußte nothwendig bestimmt und folglich componirt sein. Es würde nicht unmöglich sein, bei den alten Schriftstellern von dem Gebrauche, dessen Capella erwähnet, noch Spuren anzutreffen. Bei dem Plutarch zum Exempel lieset man, daß Philippus, König von Macedonien, als er die Athenienser bei Chäronea geschlagen und das Gesetz lächerlich machen wollte, welches sie wider ihn gegeben hatten, daß er, sag' ich, auf dem Schlachtfelde selbst den Anfang dieses Gesetzes recitirt, und zwar nach einer abgemessenen und bestimmten Declamation recitirt habe.**) „Als nun", sagt Plutarchus, „Philippus die Schlacht gewonnen hatte, ward er so außerordentlich vergnügt darüber, daß ihn seine Freude bis zu Ausschweifungen brachte. Denn nachdem er mit seinen Freunden wacker getrunken hatte, begab er sich in ihrer Gesellschaft auf das Schlachtfeld und fing aus Spötterei den Anfang des Decrets an zu singen, welches Demosthenes wider ihn herausgebracht und dem zu Folge die Athenienser den Krieg wider ihn beschlossen hatten: „Demosthenes, der Sohn des Demosthenes aus Päaniea" 2c., wobei er seine Stimme erhob und den Tact bei jedem Abschnitte dazu schlug. Als er aber wieder nüchtern worden war und der Gefahr, in welcher er sich befunden, ein Wenig nachgedacht hatte, standen ihm die Haare zu Berge." Diodorus von Sicilien***)

*) In *Nupt. philolog.*
**) Im Leben des Demosthenes, Hauptst. 5.
***) *Diod. Sicul.* lib. XVI., p. m. 476.

schreibt, es habe Philippus an dem Tage, von welchem wir reden, nachdem er sich im Trunke allzu sehr überladen, auf dem Schlachtfelde verschiedene unanständige Dinge begangen; die Vorstellungen des Atheniensers Demades aber hätten ihn wieder zu sich selbst gebracht, und die Reue über seine Ausschweifungen hätte ihn hernach viel nachgebender gemacht, als er mit dem überwundnen Feinde in Unterhandlung getreten wäre.

Ganz gewiß aber werden Athen und die übrigen Städte Griechenlandes, welche mit den Atheniensern hierin einerlei Gebrauch hatten, ihre Gesetze bei Kundmachung derselben nicht so haben singen lassen, als wir das Wort singen nach der Bedeutung, welche es gemeiniglich in unserer Sprache hat, zu nehmen pflegen.

Ich glaube also, daß von den drei Arten, in welche sich die Melopöie in Ansehung der Manier, mit der sie ihren Modus bearbeitete, theilte, nicht mehr als die einzige, nämlich die dithyrambische, eigentlich musicalische Gesänge componirt habe; aufs Höchste gab es nur einige Gattungen der tragischen Melodie, welche eigentliche Gesänge gewesen wären. Die übrigen waren nichts als eine componirte und in Noten geschriebene Declamation.

Da diese meine Meinung in der gelehrten Welt eine Neuigkeit ist, so muß ich nichts vorbeilassen, was mich einigermaßen wegen ihrer Behauptung rechtfertigen kann. Ehe ich also die Stellen aus den Griechen und Lateinern anführe, die, wenn sie gelegentlich ihrer Musik gedacht, Dinge gesagt haben, welche, so zu reden, die Existenz einer Melodie, die nichts als eine bloße Declamation gewesen, beweisen, will ich mit Erlaubniß meiner Leser ihnen einige Stellen aus denjenigen alten Verfassern vorlegen, die von ihrer Musik dogmatisch gehandelt haben, und welche diese Existenz beweisen.

Wallis, dieser sowohl wegen seiner Gelehrsamkeit als auch deswegen berühmte Engländer, weil er unter allen Gelehrten zu unserer Zeit am Längsten gelebt hat, ließ im Jahr 1699 in dem dritten Theile seiner mathematischen Werke des Porphyrius griechischen Commentar über des Ptolemäus Bücher Ἁρμονικῶν drucken, welchem er eine lateinische Uebersetzung und Anmerkungen beifügte. Wenn man diesen Commentar lieset, so sieht man, daß die Alten überhaupt alle Wirkungen, deren die Stimme fähig ist, in zwei Arten eingetheilet haben. Proximo statim loco exhibet ipsas vocis differentias. Duplex enim est hujusce motus, continuus qui dicitur, et diastematicus. Continuus quidem, quo

inter nos colloquimur, qui et eodem sensu sermocinalis dicitur. Diastematicus vero, quo canimus et modulamur tibiaque et cithara ludimus, unde melodicus dicitur.*) „Hierauf handelt der Verfasser von dem Unterschiede, der sich in dem Klange der Stimme befindet. Der eine Klang der Stimme ist der stetige, (continuus), derjenige nämlich, welchen die Stimme im gemeinen Reden formiret, und den man auch deswegen den gesprächmäßigen nennet. Der andre heißt der melodische, welcher nach gewissen Intervallen eingerichtet ist, und ist derjenige, den Die hören lassen, welche singen oder eine Modulation ausführen, und den Diejenigen nachahmen, welche Instrumente blasen oder spielen." Hierauf erklärt Porphyrius den Unterschied weitläuftig, welcher sich unter diesen beiden Arten der Stimme befindet, und fügt endlich hinzu: „Dieses ist der Grundsatz, welchen Ptolemäus zum Anfange seiner Betrachtungen über die Harmonie festsetzt, und welcher, überhaupt zu reden, ebenderselbe ist, den die Schüler des Aristoxenus angeben." Cum igitur ab Aristoxeneis prope omnibus haec tradantur, statim ab initio tractationis de harmonica Ptolemaeus eadem postulat. Wir haben schon gesagt, wer Aristoxenus gewesen. Und also war die Eintheilung der Stimme in die stetige und in die melodische, oder in die abgemessene und in ihrer Fortschreitung gewissen Intervallen unterworfene Stimme einer von den ersten Grundsätzen der musicalischen Wissenschaft. Und nun wollen wir sehen, daß dieser melodische Klang der Stimme oder die Melodie wiederum in zwei Gattungen getheilt ward, nämlich in Melodie, die ein eigentlich so genannter Gesang war, und in Melodie, die nichts als eine bloße Declamation war. Marcianus Capella sagt: „Der Klang der Stimme kann in zwei Arten eingetheilet werden, nämlich in den stetigen und in den nach gewissen Intervallen abgetheilten Klang. Der stetige ist der Klang der einfachen Aussprache bei gewöhnlichen Unterredungen. Der abgesonderte aber ist der Klang der Aussprache eines Menschen, welcher eine Modulation ausführet. Zwischen diesen zwei Arten ist noch eine mittlere Art, welche etwas von der stetigen und etwas von der abgetheilten hat. Dieser Mittelklang der Stimme ist nicht so unterbrochen als der Gesang, er fließt aber auch nicht so in Einem fort als der Klang eines gemeinen Gesprächs. Die Stimme macht diesen Klang alsdenn, wenn sie dasjenige ausspricht, was wir *carmen* nennen.**) Nun aber,

*) *Porph.* in *Hypomnem. ad harm. Ptol.*, cap. I., p. 149.
**) Siehe die Noten des Meibom's, S. 351.

wie wir weiter unten sagen werden, bedeutete *carmen* eigentlich die abgemessene Declamation der Verse, die nicht gesungen wurden, wenn man nämlich singen in der Bedeutung nimmt, die es unter uns hat. Nunc de prima voce velut de sonitus totius parente dicemus. Omnis vox in duo genera dividitur, continuum atque divisum. Continuum est velut juge colloquium, divisum quod in modulationibus servamus. Est et medium, quod ex utroque permixtum ac neque alterius continuum motum servat, nec alterius frequenti divisione praeciditur, quo pronuntiandi modo carmina recitantur.*)

Besser könnte man unsre Declamation, welche zwischen dem musicalischen Gesange und der einfachen Sprechart in gemeinen Reden das Mittel hält, nicht beschreiben, als sie Capella unter dem Namen eines mittlern Klanges beschreibt.

Ich will nicht hoffen, daß man mir vorwerfen werde, ich ließe hier das Wort Modulation weiter nichts als den musicalischen Gesang bedeuten, ob ich ihm gleich anderwärts eine viel weitere Bedeutung gegeben und alle Arten von componirten Gesängen darunter verstanden hätte. Denn da Capella dem Worte *modulatio* das Wort *carmen* entgegensetzt, so ist es klar genug, daß er das erstere in keiner andern Bedeutung nehmen könne, als in welcher ich es genommen habe, und daß er den eigentlich so genannten musicalischen Gesang darunter verstanden wissen wolle.

Bryennius lehret uns sogar, wie dieser mittlere Klang oder die Declamation componirt worden. Dieser griechische Schriftsteller ist einer von denjenigen, welche Wallis nebst einer lateinischen Uebersetzung dem dritten Theile seiner mathematischen Werke einverleibt hat. Er sagt aber Folgendes: „Es giebt zwei Arten des Gesanges oder der Melodie. Die eine ist diejenige, deren die gewöhnliche Art zu sprechen fähig ist, und die andre ist der musicalische Gesang. Der Gesang, dessen die gewöhnliche Art zu sprechen fähig ist, wird durch die Accente componirt; denn natürlicher Weise erhebt man bald die Stimme im Reden, bald läßt man sie fallen. Der eigentlich so genannte Gesang aber, von welchem in der harmonischen Musik gehandelt wird, ist gewissen Intervallen unterworfen. Er wird durch Töne und Intervalle componirt." Est autem melos, id est cantus, aliud sermocinale, aliud musicum. Sermocinale enim est illud, quod componitur ex vocum prosodiis, naturale enim est, inter loquendum

*) *Marcianus Capella* in *Nupt. philol.*, IX.

intendere et remittere vocem. Musicum autem melos, de quo agit harmonia, est diastematicum, illud ex phthongis et diastematis compositum.*)

Der Leser wird hier schon vor sich selbst bemerken, daß in der Declamation die Fortschreitung auch durch die allerkleinsten Intervalle, deren die Töne fähig sind, geschehen könne; welches in der Musik nicht angeht. Selbst die enharmonische Art erlaubt aufs Höchste nur halbe Semitonia.

Die angeführte Stelle des Bryennius lehrt uns nicht allein, wie die Melodie, welche nichts als eine bloße Declamation war, componirt wurde, sondern sie lehrt uns auch, wie sie konnte in Noten geschrieben werden. Ehe wir uns aber in diese Untersuchung einlassen, wird es nicht undienlich sein, eine Stelle aus dem Boethius anzuführen, weil es ausdrücklich darin gesagt wird, daß die Declamation ebensowohl als der musicalische Gesang in Noten geschrieben worden.

„Die Tonkünstler des Alterthums," sagt Boethius, „damit sie sich die Mühe ersparen möchten, den ganzen Namen einer jeden Note zu schreiben, haben gewisse Zeichen erfunden, deren jedes einen besondern Ton bedeutet, und diese Monogrammata haben sie nach Geschlechtern und Arten eingetheilt. Wenn also ein Componist einen Gesang über Verse schreiben will, deren Abmessung durch den Werth der langen und kurzen Silben, aus welchen die Füße derselben bestehen, bereits bestimmt ist, so hat er weiter nichts zu thun, als seine Noten über die Verse zu setzen. Und solchergestalt hat der menschliche Fleiß nicht nur ein Mittel gefunden, die Worte und die Declamation zu schreiben, sondern auch eine jede Art des Gesangs vermittelst der Zeichen die Nachwelt zu lehren." Veteres musici propter compendium scriptionis, ne integra nomina necesse esset semper apponere, excogitavere notulas quasdam, quibus nervorum vocabula notarent, easque per genera modosque diviserunt, simul etiam hac brevitate captantes, ut si quando aliquod melos musicus voluisset adscribere super versum, rhythmica metri compositione distinctum, has sonorum notulas adscriberet, tam miro modo reperientes, ut non tantum carmina verbaque literis explicarent, sed melos ipsum, quod his notulis signaretur, in memoriam posteritatemque duraret.**)

*) Lib. III. cap. 10. *De melopoeia.*
**) *De musica,* cap. 4.

Boethius lobt also die Tonkünstler des Alterthums wegen einer doppelten Erfindung. Die erste bestand darinne, daß sie die Worte und den Gesang, welcher *carmen* hieß und, wie man sehen wird, weiter nichts als eine bloße Declamation war, zu schreiben erfunden hatten, und die andre war diese, daß sie auf ein Mittel gefallen waren, auch jede Art des musicalischen oder eigentlich so genannten Gesanges zu schreiben, auf dessen Noten Boethius eben kommen will, als er das, was man itzt gelesen hat, sagt. Die Declamation wurde also ebensowohl als der Gesang in Noten geschrieben. Ja, wenn wir aus der Art, mit der sich Boethius ausdrückt, schließen dürfen, so hatten die Alten die Kunst, die bloße Declamation in Noten zu schreiben, noch eher erfunden als die Kunst, die Musik in Noten zu schreiben. Die erste war, wie man sehen wird, auch weit leichter als die andere, und man kann sicher glauben, daß von zwei Künsten, welche ohngefähr einerlei Gegenstand haben, diejenige gewiß zuerst wird sein erfunden worden, deren Ausübung die leichteste war. Nunmehr wollen wir auch sehen, wie die Declamation in Noten geschrieben wurde, und zugleich auch, wie man den musicalischen oder eigentlich so genannten Gesang in Noten geschrieben habe. Man wird dadurch den Sinn der Stelle aus dem Boethius desto besser einsehen lernen.

Nach dem Bryennius ward die Declamation durch die Accente componirt, und folglich mußte man sich, um sie in Noten zu schreiben, ebenderselben Zeichen bedienen, mit welchen man die Accente bemerkte. Nun aber hatten die Alten acht oder zehn Accente und ebenso viel verschiedene Zeichen, sie zu bemerken.

Sergius, ein alter lateinischer Sprachlehrer, zählet acht Accente, die er durch „Bemerkungen der Beugung der Stimme" erklärt und sie die Gehülfen des Gesanges nennt. Tenores sive accentus dicti sunt, qui naturalem uniuscujusque sermonis in vocem nostrae elationis tenorem servant. Dictus autem accentus est quasi ad cantus. Sunt autem omnes accentus Latini octo.*)

Priscianus, ein andrer lateinischer Sprachlehrer, welcher zu Ende des fünften Jahrhunderts lebte, sagt in seinem Buche „Von den Accenten", der Accent sei das Gesetz, die gewisse Regel, nach welcher man in der Aussprache jeder Silbe die Stimme erheben oder fallen lassen müsse.**) Accentus namque est certa

*) *Comment. in artem primam Donati.*
**) Folio 133 verso.

lex et regula ad elevandam et deprimendam syllabam uniuscujusque partis orationis. Hierauf sagt er, daß die lateinische Sprache zehn Accente habe, deren Namen und Figuren, womit man sie bemerkte, er zugleich anzeigt. Sunt autem accentus decem, quos ita huic operi dignum existimavi pernotare. Ihre Namen sind: acutus, gravis, circumflexus, longa linea, brevis linea, hyphen, diastole, apostrophus, dasia, psile. Die Figur eines jeden von diesen Accenten kann man in dem angeführten Buche nachsehen. Isidorus Hispalensis sagt eben das.*)

Da die Lateiner ursprünglich nur drei Accente hatten, den *acutum*, *gravem* und *circumflexum*; da die übrigen vielleicht zu verschiedenen Zeiten erfunden und als neue Erfindungen vielleicht nicht durchgängig angenommen worden, so darf man sich nicht wundern, daß einige Sprachlehrer derselben nur achte zählen, andre aber zehne. Was aber ihren Gebrauch betrifft, darin kommen diese Schriftsteller mit einander überein. Isidorus Hispalensis sagt, die Accente würden im Lateinischen toni und tenores genennt, weil sie eine Vermehrung der Stimme und der Pausen bemerkten. Latini autem habent et alia nomina. Nam accentus et tonos et tenores dicunt, quia ibi sonus crescit et desinit.**)

Zu allem Unglücke ist das Werk nicht vorhanden, in welchem Priscianus von dem Gebrauche der Accente umständlich zu handeln sich vorbehalten hatte. Sed nos, locuturi de partibus, ad accentum, qui in dictionibus necessarius est, transeamus, cujus rei mysterium, Deo praebente vitam, latius tractemus. Dieses Werk, welches wir nicht haben, es sei nun, weil es niemals ausgearbeitet worden, oder weil es verloren gegangen, würde uns ohne Zweifel den Gebrauch gelehrt haben, welchen die Componisten der Declamation davon machten. Das, was Isidorus in seinen *Originibus* davon sagt, kann das Buch des Priscianus, welches uns mangelt, nicht ersetzen.

Ich bilde mir ein, daß ein Componist der Declamation weiter nichts that, als daß er über die Silben, welche nach den Regeln der Grammatik einen Accent haben mußten, den *acutum*, *gravem* oder *circumflexum*, der ihnen kraft ihrer Buchstaben zukam, setzte, und daß er in Ansehung des Ausdrucks über die leeren Silben vermittelst der übrigen Accente denjeniger Ton

*) *Isid. Orig.*, lib. prim. cap. 19.
**) *Ibid.* cap. 18.

verzeichnete, den er ihnen nach Maßgebung des Verstandes, welchen die Worte hatten, zu ertheilen für gut befand. Was konnten alle die Accente sonst anzeigen als das verschiedene Steigen und Fallen der Stimme? Die Alten gebrauchten diese Accente fast zu nichts Anderm, als wozu die Juden noch heut zu Tage ihre musicalischen Accente brauchen, wenn sie die Psalmen nach denselben absingen oder vielmehr declamiren.

Es wird schwerlich eine Declamation geben, die man nicht mit zehn verschiednen Zeichen, deren jedes eine besondere Beugung der Stimme andeutet, sollte in Noten schreiben können; und da man die Anstimmung dieser Accente, wenn man lesen lernte, zugleich mit lernte, so war fast kein Mensch, der diese Art von Noten nicht sollte verstanden haben. Dieses vorausgesetzt, kann man sich gar leicht die Vortheile vorstellen, deren sich die Alten bei der Componirung und Ausführung ihrer Declamation bedienten. Der h. Augustinus hat also mit Recht gesagt, daß er davon nicht handeln wolle, weil es Dinge wären, welche auch der allerschlechteste Komödiant verstünde. Der Tact lag gleichsam schon in den Versen selbst. Der Componist durfte sie nur accentuiren und die Bewegung des Tacts vorschreiben, nachdem er dasjenige, was das accompagnirende Instrument spielen sollte, in eine ganz einfache und leicht auszuführende Partie gebracht hatte.

Wie aber die Melodie, welche ein eigentlich so genannter Gesang war, geschrieben wurde, das wissen wir ganz genau. Das allgemeine System oder, wie es Boethius nennt, die Constitution der alten Musik war nach dem Marcianus Capella*) in achtzehn Klänge eingetheilt, deren jeder seinen besondern Namen hatte. Wir brauchen hier eben nicht zu erklären, daß verschiedne von diesen Klängen im Grunde einerlei sein konnten. Den einen nennte man proslambanomenos etc. Damit man nun nicht, wie Boethius sagt, den ganzen Namen eines jeden Klanges über die Worte zu schreiben brauchte, welches fast unmöglich würde gewesen sein, so hatte man gewisse Charaktere oder Arten von Figuren erfunden, deren jede einen gewissen Ton andeutete. Diese Figuren wurden σημεῖα oder Zeichen genennt. Eigentlich bedeutet das Wort σημεῖα alle Zeichen überhaupt; hernach aber hat man es zu der besondern Benennung derjenigen Noten und Figuren, wovon hier die Rede ist, gemacht. Alle diese Figuren bestanden aus einem Monogramma, welches der An-

*) *De nuptiis philolog.* [IX. p. 315.]

fangsbuchstabe des eigentlichen Namens war, den jeder von den achtzehn Klängen des allgemeinen Systems führte. Diese achtzehn Anfangsbuchstaben nun, obgleich einige derselben einerlei waren, waren solchergestalt verzeichnet, daß sie unzuverwechselnde Monogrammata ausmachten. Boethius hat uns die Figuren dieser Monogrammen aufbehalten.

Auch Isaac Vossius merkt verschiedne Werke der Alten an, aus welchen man sehen könne, wie man zu ihren Zeiten die musicalischen Gesänge in Noten geschrieben habe. Meibom spricht gleichfalls an verschiednen Orten seiner schon oft angeführten Sammlung davon, besonders aber in der Vorrede, wo er das Te Deum sowohl nach der Tabulatur der Alten als auch in neuen Noten mittheilet. Ich will also nur blos anmerken, daß die Zeichen oder σημεῖα, welche sowohl bei der Vocal- als Instrumentalmusik gebraucht wurden, über die Worte geschrieben und auf zwei Linien gestellt wurden, deren oberste für den Gesang und die unterste für das Accompagnement waren. Diese Linien waren nicht viel dicker als die Linien einer ordentlichen Schrift. Wir haben sogar noch einige griechische Handschriften, in welchen man diese zwei Arten von Noten, so wie ich sie itzt erklärt habe, geschrieben findet. Aus ihnen hat man die Hymnen an die Kalliope, an die Nemesis und an den Apollo, desgleichen auch die Strophe aus einer der Pindarischen Oden gezogen, die uns Herr Burette in alten und neuen Noten mitgetheilet hat.*)

Man hat sich der alten Charaktere, die musicalischen Gesänge zu schreiben, bis in das elfte Jahrhundert bedient, in welchem Guido Aretinus diejenige Methode erfand, welche noch itzt gebräuchlich ist, und nach welcher die Noten auf verschiedene Linien gesetzt werden und durch den Ort, an welchem sie stehen, ihre Anstimmungen erhalten. Diese Noten waren anfangs bloße Punkte, an welchen man nichts unterscheiden konnte, was ihre Dauer bemerkt hätte; Johann de Muris aber, welcher von Paris gebürtig war und unter der Regierung des Königs Johann (gegen 1350) lebte, erfand ein Mittel, diesen Punkten durch verschiedne runde, schwarze, hakichte und doppelhakichte Figuren einen ungleichen Werth zu geben, und diese sind von allen europäischen Tonkünstlern angenommen worden. Man hat also die Kunst, die Musik zu schreiben, so wie wir sie heut zu Tage schreiben, ebensowohl Frankreich als Italien zu danken.

*) Geschichte der Akademie der schönen Wissenschaften, 5ter Theil.

Aus dem Angeführten erhellet folglich, daß von den drei Arten der Melopöie nur die einzige dithyrambische oder mesoidische musicalische Gesänge componiret habe, und daß von den andern zwei, nämlich von der tragischen überhaupt zu reden, und von der nomischen die Declamation componiret worden.

Von der dithyrambischen Melodie will ich hier nichts sagen, ob sie gleich der bloßen Declamation viel näher kam als unsere heutige Musik, sondern ich beziehe mich auf den gelehrten Mann, welcher besonders davon gehandelt hat.*)

Was die Melodie anbelangt, welche nichts als eine bloße Declamation war, so habe ich von der nomischen oder gesetzlichen weiter nichts zu sagen, als was ich bereits gesagt habe. Von der tragischen Melodie aber werde ich noch insbesondere, und zwar ziemlich weitläuftig handeln, damit ich dasjenige, was ich von ihrer Existenz gesagt habe, bestärken und unwidersprechlich darthun könne, daß die theatralische Musik der Alten, ob sie gleich componirt und in Noten geschrieben worden, dennoch kein eigentlich so genannter Gesang gewesen sei. Und eben daher, weil die Ausleger nicht den rechten Begriff von der theatralischen Melodie hatten, sondern sie für einen musicalischen Gesang hielten; weil sie ferner auch nicht einsahen, daß die Saltation nichts weniger als ein Tanz nach unserer Art, sondern eine bloße Kunst, Geberden zu machen, gewesen sei: eben daher, sage ich, kam es, daß sie die alten Schriftsteller, wenn sie von ihrem Theater reden, so unrichtig erklären. Ich glaube daher, eine so durchaus neue Meinung von der tragischen Melopöie und tragischen Melodie auf nicht genug Beweise gründen zu können. Ein Gleiches werde ich auch in Ansehung meiner Meinung von der alten Saltation thun, wenn ich auf die hypokritische Musik zu reden kommen werde. Sie ist gleichfalls ganz neu.

Fünfter Abschnitt.

Erläuterung einiger Stellen des sechsten Hauptstücks der Aristotelischen „Dichtkunst". Von dem Gesange der lateinischen Verse oder dem Carmen.

Zu mehrerer Befestigung desjenigen, was ich von der tragischen Melopöie der Alten gesagt habe, glaube ich nichts Besseres thun zu können, als wenn ich zeige, daß man meiner Meinung zu

*) Herr Burette, Mitglied der Akademie der schönen Wissenschaften, im 6ten Theile der Geschichte dieser Akademie.

Folge eine von den allerwichtigsten Stellen der Aristotelischen „Dichtkunst", welche die Ausleger bisher nur noch unverständlicher gemacht haben, sehr deutlich verstehe. Nichts kann die Wahrheit eines Grundsatzes besser beweisen, als wenn man sieht, daß durch die Anwendung desselben Dinge aufgekläret werden, die sonst undeutlich bleiben würden. Die gedachte Stelle ist nach der lateinischen Uebersetzung des Dan. Heinsius, in welcher ich blos zwei Worte geändert habe, um sie dem Texte desto gleichförmiger zu machen, folgende: Tragoedia ergo est absolutae et quae justam magnitudinem habeat actionis imitatio, sermone constans ad voluptatem facto, ita, ut singula genera in singulis partibus habeant locum, utque non enarrando, sed per misericordiam et metum similium perturbationum expiationem inducat. Per sermonem autem factum ad voluptatem eum intelligo, qui rhythmo constat, harmonia et metro. Addidi autem ut singula genera seorsim — — quia nonnulla metris solummodo, nonnulla vero melodia perficiantur. Quoniam vero agendo in ea imitantur, primo omnium necesse erit, partem aliquam tragoediae esse ornatum externum: at interim *melopoeiam* et dictionem, his enim in tragoedia imitantur. Dictionem jam dico ipsam metrorum compositionem: melopoeiam vero, cujus vim satis omnes intelligunt. „Die Tragödie ist die Nachahmung einer vollständigen und den gehörigen Umfang habenden Handlung. Diese Nachahmung geschieht ohne Hülfe der Erzählung und in einer zum Vergnügen eingerichteten Sprache, deren verschiedne Annehmlichkeiten aber aus verschiednen Quellen fließen. Die Tragödie stellet uns also die Gegenstände selbst vor Augen, durch die sie in uns Schrecken und Mitleid, diese zur Läuterung unserer Leidenschaften so dienliche Empfindungen, erwecken will. Unter einer zum Vergnügen eingerichteten Sprache verstehe ich solche Reden, die unter gewisse Abmessungen gebracht und einem Rhythmus unterworfen sind und zusammen eine Harmonie ausmachen. Ich habe gesagt, die verschiednen Annehmlichkeiten der tragischen Sprache flössen aus verschiednen Quellen, weil es gewisse Schönheiten giebt, die blos aus dem Metro entspringen, und gewisse, die aus der Melodie entspringen. Da aber die tragische Nachahmung auf dem Theater ausgeübet wird, so muß man auch noch äußerliche Zierrathen mit dem Ausdrucke und der Melopöie verbinden. Man sieht leicht, daß ich hier unter dem Ausdrucke die Verse selbst verstehe. Und was die Melopöie anbelangt, von der weiß Jedermann, was sie vermag."

Wenn wir nun untersuchen, wodurch die erwähnten Schönheiten der zum Vergnügen eingerichteten Sprache entstehen, so werden wir finden, daß sie nicht das Werk einer einzigen, sondern verschiedener musicalischen Künste waren, und daß es folglich eben nicht so schwer sei, die Worte dieser Stelle zu verstehen, die sie aus verschiednen Quellen entspringen lassen. Wir wollen von dem Metrum und Rhythmus anfangen, welche die zum Vergnügen eingerichtete Sprache haben muß.

Es ist bekannt, daß die Alten keine dramatische Stücke in Prosa hatten, sondern daß sie alle in Versen geschrieben waren. Wenn also Aristoteles sagt, daß der Ausdruck in gewisse Tacte abgeschnitten sein müsse, so verstehet er weiter nichts darunter, als daß der Tact der Verse, mit welchem die Poetik zu thun hatte, auch der Declamation zum Tacte dienen müsse. Was den Rhythmus anbelangt, so kam es dabei auf die Füße der Verse an, die Bewegung des Tacts bei der Recitation der Verse zu bestimmen. Und eben daher sagt Aristoteles in dem vierten Hauptstücke seiner „Dichtkunst“, daß die Metra die Stücke des Rhythmus wären, d. i., daß sich nach dem aus der Gestalt der Verse entspringenden Tacte bei der Recitation die Bewegung des Tacts richten müsse. Jedermann weiß, daß die Alten bei verschiednen Gelegenheiten in ihren dramatischen Stücken Verse von mehr als e i n e r Gestalt brauchten. Derjenige also, welcher den Tact auf dem Theater schlug, mußte die Tacte der Declamation zu Folge der Verse, die man recitirte, bemerken; so wie er die Bewegung dieses Tacts entweder beschleunigte oder anhielt, nach dem es der in den Versen ausgedrückte Sinn erforderte, d. i., nach dem es die Grundsätze der rhythmischen Kunst verlangten. Aristoteles sagt also mit Recht, daß die Schönheit des Rhythmus nicht aus eben der Ursache herkäme, welche die Schönheiten der Harmonie und die Schönheiten der Melopöie hervorbrächte. Die Schönheit und Schicklichkeit des Tacts und folglich auch des Rhythmus entspringen aus der Wahl der Füße, so wie sie der Dichter zu Folge des in seinen Versen ausgedrückten Inhalts getroffen hatte.

Was die Harmonie betrifft, so wurden die Schauspieler der Alten, wie wir bald sehen werden, bei ihrer Declamation von einem Instrumente begleitet; und da die Harmonie aus der Uebereintreffung der Klänge in verschiedenen Stimmen besteht, so mußten die Melodie, welche sie recitirten, und der Generalbaß, welcher sie unterstützte, wohl mit einander übereinstimmen. Nun aber wird die Wissenschaft der Accorde weder von der metrischen

noch der rhythmischen Musik, sondern einzig und allein von der harmonischen Musik gelehret. Und folglich sagt unser Autor mit Recht, daß die Harmonie, als eine von den Schönheiten einer zum Vergnügen eingerichteten Sprache, nicht aus ebendenselben Quellen fließe, aus welchen die Schönheiten des Ausdrucks abgeleitet würden. Die von dem Ausdrucke entspringende Schönheit folge aus den Grundsätzen der Poetik und aus den Grundsätzen der metrischen und rhythmischen Musik, anstatt daß die aus der Harmonie entspringende Schönheit aus den Grundsätzen der harmonischen Musik herkomme. Aus noch einer andern Quelle flossen die Schönheiten der Melodie, nämlich aus der Wahl der Accente und der Töne, die sich zu den Worten schickten und folglich den Zuhörer zu rühren fähig waren. Es waren also ganz verschiedene Quellen, aus welchen die Schönheiten der zum Vergnügen eingerichteten Rede entsprungen, und Aristoteles sagt mit Recht, daß jede derselben besonders und für sich bewirkt würde und, so zu reden, ihre eigene Wiege habe.

Andre Stellen des sechsten Hauptstücks der Aristotelischen „Dichtkunst" werden die itzt vorgetragene Erklärung noch deutlicher machen. Einige Zeilen nach den angeführten Worten schreibt unser Autor: Quare omnis tragoediae partes esse sex necesse est, quae ad qualitatem faciunt illius. Hae sunt autem fabula, mores, dictio, sententiae, melopoeia et apparatus. „Es werden also sechs Stück zu einer Tragödie erfordert, nämlich die Fabel oder die Handlung, die Sitten, die Lehrsprüche, der Ausdruck, die Melopöie und die äußerlichen Zierrathen der Vorstellung." Aristoteles nennt hier die Ursache anstatt der Wirkung, indem er Melopöie anstatt Melodie sagt. Weiter schreibet er am Ende dieses Hauptstücks, nachdem er von der Fabel, den Sitten, den Lehrsprüchen, dem Ausdrucke und der Melodie der Tragödie vorschmacksweise etwas Weniges gesagt: „Von diesen fünf Stücken thut die Melopöie die größte Wirkung. Die äußerlichen Verzierungen der Vorstellung können zwar auch Eindruck machen, allein es wird bei Weitem nicht so viel Kunst dazu erfordert. Uebrigens kann die Tragödie nach ihrem ganzen Wesen und aller ihrer Kraft auch ohne die Schauspieler und außer dem Theater bestehen." Harum vero quinque partium maxime oblectat melopoeia. Apparatus autem animum oblectat quidem, minimum tamen artis habet. Tragoediae quippe natura et virtus etiam extra certamen et sine histrionibus consistit. Hierzu fügt Aristoteles: Praeterea in apparatu concinnando potius artificis, qui

eum conficit, quam poetarum industria versatur. „Uebrigens kömmt es bei der äußerlichen Verzierung mehr auf den dazu bestimmten Künstler als auf den Dichter an."

Dem Verfasser lag also ob, als Redner die Fabel oder Handlung seines Stücks zu erfinden, als Philosoph seinen Personen Sitten und anständige Charaktere zu geben und sie nützliche Lehrsprüche vorbringen zu lassen, und als Dichter wohl abgemessene Verse zu machen, das geschwindere oder langsamere Tempo derselben vorzuschreiben und die Melodie zu componiren, von welcher großentheils die gute Aufnahme des Trauerspiels abhing. Wenn man darüber, was Aristoteles von der Wichtigkeit der Melopöie sagt, erstaunen wollte, so müßte man gar niemals Tragödien haben vorstellen sehen; und wenn man sich darüber wundern wollte, daß er die Composition der Melodie dem Poeten selbst auflegt, so müßte man es schon wieder vergessen haben, was wir oben angemerkt und zu beweisen versprochen, daß nämlich die griechischen Poeten die Declamation ihrer Stücke selbst componirten, anstatt daß die lateinischen Dichter diese Arbeit denjenigen Künstlern überließen, welche weder Verfasser noch Komödianten waren, sondern blos Profession davon machten, die dramatischen Werke auf das Theater zu bringen. Wir haben sogar angemerkt, daß eben aus diesem Grunde Porphyrius aus der Verfertigung der Verse und der Verfertigung der Melodie nicht mehr als eine Kunst macht, welche er die Poetik in ihrem ganzen Umfange nennet, weil er damit auf den Gebrauch der Griechen sahe, anstatt daß Aristides Quintilianus, welcher sich nach dem Gebrauche der Römer richtete, die Kunst, Verse zu machen, und die Kunst, die Melodie zu machen, für zwei verschiedene Künste zählet.

Hier ist das, was einer von den neuesten Auslegern*) der Aristotelischen „Dichtkunst" in seinen Anmerkungen über das sechste Hauptstück derselben bei Gelegenheit derjenigen Stellen sagt, welche wir daraus angeführt haben: „Wenn die Tragödie ohne Verse bestehen kann, so kann sie auch weit eher ohne Musik bestehen. Die Wahrheit zu sagen, so kann ich es nicht einmal recht begreifen, wie man die Musik jemals gewissermaßen als ein Stück der Tragödie habe betrachten können; denn wenn was in der Welt ist, welches sich zu einer tragischen Handlung nicht schickt, ja ihr ganz zuwider ist, so ist es gewiß die Musik. Die

*) Dacier.

Erfinder der in Musik gesetzten Tragödien mögen mir es nicht übel nehmen! Man würde gewiß an diesen ihren ebenso lächerlichen als neuen Arten von Gedichten nicht den geringsten Geschmack gefunden haben, wenn man die wahren theatralischen Stücke gehörig zu schätzen gewußt hätte, oder wenn man nicht von einem der größten Tonkünstler, die jemals gewesen sind, verführet worden wäre. Denn die Opern sind, wenn ich so reden darf, die Ungeheuer der Poesie, die dadurch, daß man sie für regelmäßige Werke ausgeben will, noch viel unerträglicher werden. Aristoteles würde uns daher einen sehr großen Gefallen gethan haben, wenn er zugleich angemerkt hätte, wie man die Musik in der Tragödie für nothwendig habe halten können. So aber sagt er blos, daß ihre ganze Gewalt schon bekannt sei; welches nur so viel beweiset, daß Jedermann von der Nothwendigkeit derselben überzeugt gewesen und die wunderbaren Wirkungen empfunden habe, welche der Gesang in diesen Gedichten hervorgebracht, in welchen er aber doch nur zwischen den Acten gebraucht wurde. Ich habe mich oft bemüht, die Ursachen zu ergründen, warum so geschickte und so zärtliche Leute, als die Athenienser waren, mit den tragischen Handlungen den Tanz und die Musik verbunden haben; und nach vielen Untersuchungen, wie sie es für natürlich und wahrscheinlich haben halten können, daß der Chor, welcher die Zuschauer einer Handlung vorstellte, bei so rührenden und außerordentlichen Begebenheiten tanzen und singen solle, habe ich gefunden, daß sie hierinne blos ihrem Naturelle gefolgt sind und ihren Aberglauben zu befriedigen gesucht haben. Die Griechen waren die allerabergläubischsten Leute von der Welt, die zugleich die alleraußerordentlichste Lust zum Tanzen und zur Musik hatten, in welchem natürlichen Hange sie durch die Auferziehung bestärkt wurden."

Ich glaube schwerlich, daß man mit solchen Gründen den Geschmack der Athenienser entschuldigen könne, vorausgesetzt nämlich, daß die Musik und der Tanz, von welchen in den alten Schriftstellern als von Annehmlichkeiten gesprochen wird, die zur Aufführung einer Tragödie unumgänglich nöthig sind, ein Tanz und eine Musik gewesen wären, die unserm Tanze und unsrer Musik gleich kämen. Allein da, wie wir schon gesehen haben, diese Musik nichts als eine Declamation, und dieser Tanz, wie wir bald sehen werden, nichts als studirte und gewissen Gesetzen unterworfene Geberden waren, so hat man gar nicht Ursache, die Athenienser in diesem Stücke zu entschuldigen.

Zwar ist Dacier nicht der Einzige, welcher sich in diesem Stücke geirret hat, seine Vorgänger haben sich ebensowohl betrogen. Ein Gleiches muß ich auch von dem Abt Gravina sagen, welcher in seinem Buche Von der alten Tragödie*) eben deswegen, weil er die Melopöie der theatralischen Stücke für einen musicalischen Gesang, und die Saltation für einen Tanz nach unsrer Art gehalten hat, von den Theatern der Alten eine Beschreibung macht, die sich gar nicht verstehen läßt.

Es ist zwar wahr, daß Aristoteles in dem sechsundzwanzigsten Hauptstücke seiner „Dichtkunst" dasjenige Musik nennet, was er in dem sechsten Hauptstücke Melopöie genennet hatte. Neque parvus praeterea tragoediae ex musica et apparatu cumulus accedit, quibus validissime conciliatur voluptas. „Die Tragödie ziehet keinen geringen Vortheil aus der Musik und den äußerlichen Verzierungen, welche bei der Vorstellung so viel Vergnügen machen." Allein dieses kömmt daher, weil die Kunst, die Melodie zu componiren, welche durch das ganze Stück herrschen sollte und ein ebenso wesentliches Stück war als die Sitten, unter die musicalischen Künste gehörte.

Eben dieser Schriftsteller fragt sich in einem andern Werke**) selbst, warum der Chor in den Trauerspielen nicht in dem hypodorischen, desgleichen auch nicht in dem hypophrygischen Modo singe, da doch diese beiden Modi in den Rollen der Personen, besonders am Ende der Auftritte, und wenn diese Personen in einer heftigen Leidenschaft wären, sehr oft gebraucht würden. Er antwortet auf diese Frage: diese zwei Töne wären sehr geschickt, die Heftigkeit der Leidenschaften in Männern von großem Muthe und Helden, dergleichen gemeiniglich die Hauptpersonen in den Tragödien wären, auszudrücken, anstatt daß der Chor nur aus Leuten von gemeinem Stande zu bestehen pflege, derer Leidenschaften nicht einerlei Charakter mit den Leidenschaften der Helden auf der Bühne haben müßten. Und da zweitens, fährt Aristoteles fort, die Glieder des Chors an den Begebenheiten des Stücks nicht ebenso viel Antheil nehmen als die Hauptpersonen, so muß auch der Gesang des Chors nicht so lebhaft, sondern melodischer sein als der Gesang dieser Hauptpersonen. Dieses also, schließt Aristoteles, ist die Ursache, warum die Chöre nicht in dem hypodorischen und auch nicht im hypophrygischen Modo singen.

*) Gedruckt im Jahr 1715.
**) *Probl.* 19. libr. 49.

Der Leser kann in dem musicalischen Wörterbuche des Hrn. Brossard die Erklärung von den Modis der alten Musik nachsehen. Ausdrücklicher aber kann man es nicht sagen, als es Aristoteles in der letzten Stelle sagt, daß Alles, was auf dem Theater recitirt worden, einer componirten Melodie unterworfen gewesen, und daß es den Schauspielern der Alten nicht so als unsern frei gestanden, die Verse ihrer Rollen in dem Tone und mit den Beugungen und Wendungen der Stimme herzusagen, welche sie selbst dazu zu wählen für gut befunden.

Es ist zwar nicht gewiß, daß Aristoteles seine „Aufgaben" selbst aufgeschrieben habe, aber genug, daß dieses Werk wenigstens von seinen Schülern verfertiget worden, und daß man es allezeit als ein Denkmal des Alterthums betrachtet hat, welches folglich aus den Zeiten sein muß, da die Bühnen der Griechen und Römer noch offen waren.

Da die Töne, in welchen man declamirt, von einander unterschieden sind, ebensowohl als die Töne, in welchen wir unsre Musik componiren, so mußte die Declamation auch nothwendig in verschiednen Modis componirt werden. Gewisse Modi mußten sich zu dem Ausdrucke gewisser Leidenschaften besser schicken als andre; so wie auch in unsrer Musik einige Modi sie besser ausdrücken als die andern.

Was die Griechen tragische Melodie nennten, das nennten die Römer manchmal carmen. Ovidius, welcher ein römischer Dichter war und also die Declamation seiner dramatischen Stücke nicht selber componirte, sagt in einer einzigen Periode, wo er von seinen Werken redet, die auf der Bühne mit Beifall vorgestellt würden, unser *carmen* und meine Verse:

Carmina cum pleno saltari nostra theatro
 Versibus et plaudi scribis, amice, meis.*)

Ovidius sagt nostra carmina, weil blos der Rhythmus und das Metrum von der Declamation ihm zugehörte. Die Melodie der Declamation gehörte einem Andern. Allein Ovidius sagt meos versus, weil die Gedanken, der Ausdruck, kurz, die Verse vor sich selbst betrachtet, ganz allein von ihm waren.

Woraus man es aber unwidersprechlich sehen wird, daß carmen außer dem Verse auch etwas über den Vers Geschriebenes begreife, wodurch die bei dem Recitiren zu beobachtenden Abänderungen der Stimme angezeigt wurden, wird folgende Stelle des Quintilianus, des wichtigsten Schriftstellers, den man in

*) *Trist.* lib. V. el. 7.

dieser Materie anführen kann, sein. Er sagt ausdrücklich, daß die alten Verse der Salier ein carmen gehabt hätten. Versus quoque Saliorum habent carmen, quae cum omnia sint a rege Numa instituta, faciunt manifestum, ne illis quidem, qui rudes ac bellicosi videntur, curam musices, quantam illa recipiebat aetas, defuisse.*) „Die Verse der Salier haben ihren gewissen Gesang, und da die Einsetzung ihres Dienstes sich von dem Könige Numa herschreibt, so beweiset dieser Gesang, daß die Römer, so wild sie auch damals waren, gleichwohl schon einige Kenntniß von der Musik gehabt haben." Wie hätte aber dieser Gesang von den Zeiten des Numa bis auf die Zeiten des Quintilian fortgepflanzt werden können, wenn er nicht wäre in Noten geschrieben gewesen? War er aber anderntheils ein musicalischer Gesang, warum nennt ihn Quintilianus *carmen?* War es ihm unbekannt, daß seine Zeitgenossen, obgleich mißbrauchsweise, diejenigen Verse sehr oft carmen nennten, welche nicht gesungen wurden, sondern deren Declamation willkürlich war, und deren Recitation die Alten also ein bloßes L e s e n nannten, weil Derjenige, welcher sie las, weiter nichts als den Werth der Silben beobachten durfte, übrigens aber seine Stimme dabei abändern konnte, wie er nur immer selbst wollte? Um einen Zeitverwandten des Quintilianus anzuführen, so sagt Juvenal zu einem seiner Freunde, den er zum Abendessen einladet, daß man während der Mahlzeit einige der schönsten Stellen aus der Iliade und Aeneis vorlesen werde. „Der, welcher sie lesen wird," fügt Juvenal hinzu, „ist zwar kein sonderlicher Leser; was aber schadet das? Dergleichen Verse machen doch noch immer viel Vergnügen."

Conditor Iliados cantabitur atque Maronis
Altisoni dubiam facientia carmina palmam.
Quid refert, tales versus qua voce legantur?**)

An einem andern Orte nennt Juvenal gleichfalls die bloße Ablesung der hexametrischen Verse der T h e b a i s des Statius, welche Statius selbst nach eigenem Gefallen lesen sollte, Carmina.

Curritur ad vocem jucundam et carmen amicae
Thebaidos, laetam fecit cum Statius urbem
Promisitque diem, tanta dulcedine captos
Afficit ille animos, tantaque libidine vulgi
Auditur.***)

*) *Instit.* libro I. cap. 12.
**) *Juv. Sat.* 12.
***) *It. Sat.* 7.

Da sich nun Quintilian in der angeführten Stelle dogmatisch ausdrückt, so würde er sich wohl in Acht genommen haben, das Wort *carmen* für einen musicalischen Gesang zu gebrauchen und es in einer Bedeutung anzuwenden, die derjenigen so sehr entgegengesetzt war, die man ihm mißbrauchsweise zu geben pflegte. Doch *carmen* bedeutete seinem Ursprunge nach etwas Anders; es war übrigens das eigentliche Wort, womit man die Declamation benennte, und ward durch den Sinn der Stelle selbst, in welcher es gebraucht wurde, auf seinen ersten und wahren Sinn eingeschränkt. Und kurz, der Ausdruck versus habent carmen kann uns wegen der Bedeutung, die das Wort *carmen* in der Stelle des Quintilian's und den Versen des Ovidius haben soll, unmöglich in Zweifel lassen.

Weil die Neuern glaubten, daß *carmen* beständig die uneigentliche Bedeutung habe, die es in den angeführten Versen des Juvenal's hat, wo es weiter nichts als Verse anzeigen will, so ist ihnen die eigentliche Bedeutung dieses Worts entwischt; und weil sie diese nicht wußten, so konnten sie es auch nicht wissen, daß die Alten eine componirte Declamation gehabt haben, die in Noten geschrieben worden, ohne deswegen ein musicalischer Gesang zu sein. Noch ein ander übelverstandenes Wort hat viel dazu beigetragen, den neuern Schriftstellern die Existenz dieser Declamation zu verbergen. Ich meine das Wort *cantus* nebst allen seinen Abstammungen. Die neuern Kunstrichter haben also allezeit unter *cantus* einen musicalischen Gesang verstanden, ob es gleich in verschiednen Stellen nur einen Gesang überhaupt, oder eine Recitation, bei der man sich nach einer gewissen in Noten geschriebenen Melodie richten muß, bedeutet. Auch *canere* ist ihnen allzeit das gewesen, was wir unter dem eigentlichen Singen verstehen. Und daher ist der Irrthum vornehmlich gekommen, nach welchem sie geglaubt, der Gesang der dramatischen Stücke bei den Alten sei ein eigentlich so genannter Gesang gewesen, weil sich die alten Schriftsteller gemeiniglich der Worte cantus und canere bedienen, wenn sie von der Ausführung dieser Stücke reden. Ehe ich also meine Meinung durch neue Beweise unterstütze, die aus der Art und Weise selbst, wie die componirte Declamation auf den Bühnen der Alten ausgeführet wurde, gezogen sind, wird es, glaub' ich, nicht undienlich sein, wenn ich zeige, daß das Wort Gesang sowohl im Griechischen als im Lateinischen nicht blos den musicalischen Gesang, sondern auch eine jede Art von Declamation, ja das bloße Hersagen selbst

bedeute, und daß man folglich daraus, weil die alten Schriftsteller gesagt, ihre Schauspieler hätten gesungen, nicht schließen müsse, diese Schauspieler hätten so gesungen, als wir das Wort singen in der gewöhnlichen Bedeutung zu nehmen pflegen. Das Ansehen der neuern Schriftsteller, welchen meine Meinung widerspricht, fordert von mir, sie auf das Gründlichste zu beweisen. Ich will also nicht glauben, daß man mir die Menge der Stellen vorwerfen werde, die ich zur Erhärtung einer Sache anzuführen gedenke, welche vielleicht zwei oder dreie von diesen Stellen hinlänglich beweisen.

Sechster Abschnitt.

Daß in den Schriften der Alten das Wort singen oft declamiren, ja sogar auch blos reden bedeute.

Woher die eigentliche Bedeutung des Worts Gesang, des Worts singen und der davon abstammenden Worte gekommen sei, lehret uns Strabo, welcher unter der Regierung des Augustus lebte. Er sagt,*) in den ersten Zeiten wäre Alles in Versen abgefaßt worden, und weil man damals auch alle Verse gesungen habe, so habe man sich angewöhnt, singen für recitiren überhaupt zu sagen. Als es nun gewöhnlich ward, nicht mehr alle Poesien zu singen, sondern man auch einige Arten von Versen blos zu recitiren anfing, so hörte man dennoch nicht auf, die Recitation aller Arten von Gedichten einen Gesang zu nennen. „Ja, auch da", fügt Strabo hinzu, „hörte man noch nicht auf, singen für recitiren zu sagen, als man sich schon der ungebundenen Rede zu bedienen pflegte. Man sagte also sogar „Prosa singen" anstatt „Prosa recitiren."

Da wir in unsrer Sprache kein generisches Wort haben, welches das Wort canere ausdrücke, so wird mir der Leser die häufigen Umschreibungen vergeben, deren ich mich, es zu übersetzen, bereits bedient habe, und deren ich mich noch werde bedienen müssen, um die Zweideutigkeiten zu vermeiden, in die ich nothwendig fallen müßte, wenn ich das Wort singen schlechterdings bald für das Ausführen eines musicalischen Gesanges, bald überhaupt für das Ausführen einer in Noten gesetzten Declamation brauchen wollte.

*) *Geograph.* lib. primo.

Wir wollen nunmehr die Stellen der alten Verfasser vorlegen, welche es unwidersprechlich darthun, daß die Declamation der theatralischen Stücke bei den Griechen und Lateinern, ob sie ihr gleich den Namen eines Gesanges gegeben haben, gleichwohl kein musicalischer Gesang gewesen sei.

In den Gesprächen des Cicero „Vom Redner" sagt Crassus, eine von den redend eingeführten Personen, daß seine Stiefmutter Lälia sehr häufige und stark bemerkte Accente ganz leicht und ungezwungen ausgesprochen habe, und fügt hinzu: *) „Wenn ich die Lälia reden höre, so glaube ich die Stücke des Plautus oder des Nävius spielen zu hören." Die Stelle des Cicero, auf die ich mich hier nur beziehe, wird in dem Folgenden ganz angeführt werden. Lälia aber sang nicht, wenn sie mit ihren Hausgenossen sprach, und also sangen auch Diejenigen nicht, welche die Stücke des Plautus und Nävius recitirten. Cicero sagt auch noch in einem andern Werke, „daß die komischen Dichter die Abmessung und den Rhythmus in ihren Versen kaum merken ließen, damit sie den gemeinen Reden desto näher kommen möchten." At comicorum senarii propter similitudinem sermonis sic sunt abjecti, ut nonnunquam vix in his numerus et versus intelligi possit.**) Diesem Vorsatze aber, den gemeinen Reden näher zu kommen, würde gänzlich sein entgegengehandelt worden, wenn man die komischen Verse gesungen hätte.

Gleichwohl bedienen sich die alten Schriftsteller des Worts singen ebensowohl bei der Recitation der Komödien als der Tragödien. Donatus und Euthemius, die unter der Regierung Constantinus des Großen gelebt haben, sagen in ihren Schriften, welche De tragoedia et comoedia commentatiunculae überschrieben sind, daß die Tragödie und Komödie anfangs in nichts als in Versen bestanden habe, welche in Musik gesetzt gewesen, und die ein Chor unter Begleitung von Blasinstrumenten gesungen habe. Comoedia vetus ut ipsa quoque olim tragoedia simplex carmen, quod chorus cum tibicine concinebat. Isidorus Hispalensis nennt gleichfalls Diejenigen Sänger, welche Tragödien und Komödien spielten. Sunt, qui antiqua gesta et facinora sceleratorum regum luctuoso carmine, spectante populo, concinebant. Comoedi sunt, qui privatorum hominum acta dictis aut gestu exprimunt.***) Horaz, ehe er in seiner „Dichtkunst" auf

*) *De orat.*, libro III.
**) In *Orat.*
***) Libro XVIII. cap. 45, 46.

das kömmt, was zu einer guten Komödie erfordert wird, sagt überhaupt, eine gute Komödie sei diejenige, welche den Zuschauer so lange angenehm unterhalte, bis der Sänger rufe: Klatschet! — donec cantor „Vos plaudite“ dicat. Wer war dieser Sänger? Einer von den Komödianten. Der komische Schauspieler, Roscius zum Exempel, ward ebensowohl von musicalischen Instrumenten unterstützt als der tragische Schauspieler, wie wir im Folgenden sehen werden; und also konnte man auch von dem Ein, n ebensowohl als von dem Andern sagen, daß er singe.

Quintilian beklagt sich, die Redner seiner Zeit sprächen vor Gerichte ebenso, wie man auf dem Theater recitire. Wir haben das, was er davon sagt, schon angeführt. Glaubt man aber, daß diese Redner so gesungen haben, wie in unsern Opern gesungen wird? An einem andern Orte verbietet Quintilian seinem Schüler, die Verse, die er, um sich in der Aussprache zu üben, lesen müsse, mit eben dem Nachdrucke auszusprechen, mit welchem man auf der Bühne die *cantica* zu recitiren pflege. Wir werden bald sehen, daß diese cantica diejenigen Auftritte des Stücks waren, deren Declamation am Gesangreichsten war. Was hätte es aber Quintilian nöthig gehabt, seinem Schüler die Nachahmung der canticorum in den Umständen, in welchen er sie ihm verbietet, zu verbieten und zu sagen: Sit autem lectio virilis, non tamen in canticum dissoluta, wenn dieser Gesang ein wirklicher Gesang nach unsrer gewöhnlichen Art zu reden gewesen wäre?

Eben dieser Schriftsteller sagt an einem andern Orte, daß die komischen Schauspieler sich in ihrer Aussprache nicht so weit von der Natur entfernten, daß man sie in ihrer Rede nicht mehr erkennen könnte, sondern daß sie die in gemeinen Reden gewöhnliche Art zu sprechen durch die Annehmlichkeiten, die ihnen ihre Kunst erlaube, nur aufstützten. Actores comici nec ita prorsus, ut nos loquimur, pronuntiant, quod esset sine arte, nec procul tamen a natura recedunt, quo vitio periret imitatio: sed morem communis hujus sermonis decore comico exornant.*) Nun urtheile der Leser, ob dieses singen heißt.

Endlich fügt auch Quintilian zu der Stelle, die wir schon angeführt haben, und in welcher er dem Redner wie ein Schauspieler zu singen verbietet, dieses hinzu, daß er ihm dadurch ganz und gar nicht eine unterstützte Declamation und denjenigen Ge-

*) Lib. II. cap. pr.

sang untersage, welcher sich zu der gerichtlichen Beredsamkeit schicke. „Cicero selbst", fährt er fort, „hat die Nützlichkeit dieses gleichsam verhüllten Gesanges erkannt." Quid ergo? non et Cicero dicit esse aliquem in oratione cantum obscuriorem? Ostendam non multo post, ubi et quatenus recipiendus sit hic flexus et cantus.*)

Wenn Juvenal in seiner siebenten Satire den Quintilian rühmen will, so sagt er unter Andern, daß dieser Redner sehr wohl singe, besonders wenn er vorher sich derjenigen Mittel bedient habe, deren sich die Römer zur Reinigung der Werkzeuge der Stimme zu bedienen pflegten, und von welchen wir weiter unten reden wollen.**)

— Orator quoque maximus et jaculator,
Et, si perfrixit, cantat bene.

Sang aber Quintilian, wenn er öffentlich redete, wenn man singen in der Bedeutung nimmt, die es unter uns hat?

Allein, wird man sagen, es war doch ein wirklicher Gesang, wenn die Chöre sangen, und wenn die spielenden Personen sangen, so sangen sie wie die Chöre. „Siehest Du nicht," sagt Seneca, „wie viel verschiedene Klänge das Chor ausmachen? Da hört man den Discant, da hört man den Tenor, da hört man den Baß. Die Blasinstrumente mischen sich unter die Stimmen der Männer und der Weiber. Gleichwohl entspringt aus dieser Vermischung nicht mehr als ein einziger Zusammenklang. Man hört die verschiednen Stimmen alle, ohne sie eigentlich zu unterscheiden." Non vides, quam multorum vocibus chorus constet? unus tamen ex omnibus sonus redditur. Aliqua illic acuta, aliqua gravis, aliqua media. Accedunt viris feminae, interponuntur tibiae, singulorum illic latent voces, omnium apparent.***) Fast eben diese Stelle findet sich auch bei dem Macrobius,†) welcher noch diese Anmerkung hinzufügt: Fit concentus ex dissonis: „Alle diese verschiednen Klänge machen ein einziges Concert."

Ich antworte vors Erste, daß es aus dieser Stelle eben nicht ganz gewiß erhellet, daß die Chöre eine Musik nach unsrer Art gesungen hätten. Es ist zwar wahr, es scheint anfangs unmöglich, daß eine Menge Personen chorweise declamiren könne, gesetzt

*) *Inst.* libr. XI. c. 3.
**) Siehe den funfzehnten Abschnitt.
***) *Epist.* 84.
†) *Saturn.* lib. pr., in Pro.

auch, daß man ihre Declamation vorher eingerichtet habe. Man kann sich schwerlich vorstellen, daß diese Chöre etwas Anders als ein wüstes Geschrei könnten gewesen sein. Doch wenn dieses gleich dem ersten Anblicke nach unmöglich scheint, so folgt daraus doch nicht, daß es auch wirklich unmöglich sei. Es würde sehr verwegen sein, unsrer Einbildung in Ansehung der Möglichkeiten so leicht zu glauben; denn man glaubt sehr gern, daß diejenigen Dinge unmöglich sind, die man nicht gleich auszuführen vermag, und die meisten Leute begnügen sich, den Mitteln, wie sie auszuführen wären, ohngefähr eine halbe Viertelstunde nachgedacht zu haben. Hätte man ihnen einen Monat nachgedacht, so würde man ebendieselben Dinge für möglich erkannt haben; und hätte man hernach noch sechs Monate Fleiß daran gewandt, so würde man sie vielleicht auch in der Ausführung wirklich gemacht haben. Ein andrer Mensch kann auf Mittel fallen, auf die wir nimmermehr würden gefallen sein. Doch dieser Punkt würde uns zu weit wegführen. Ich will es also zugeben, daß die Chöre einen Theil ihrer Rollen nach einer harmonischen Musik mögen gesungen haben; allein hieraus folgt noch nicht, daß auch die Schauspieler gesungen haben.

Wir haben ja selbst verschiedne dramatische Stücke, in welchen die Schauspieler blos declamiren, obgleich die Chöre gesungen werden. Dergleichen ist die „Esther" und die „Athalia" des Herrn Racine. Dergleichen ist auch „Psyche", eine Tragödie, welche der große Corneille und Molière gemacht haben. Wir haben sogar auch Komödien von dieser Art, und man weiß die Ursache wohl, warum wir derselben nicht noch mehrere haben. Wenigstens liegt sie nicht darin, weil diese Art, dramatische Stücke vorzustellen, schlecht sei.

Ich will diese Antwort auch noch mit einer Anmerkung unterstützen. Mit dieser nämlich, daß sich die Alten ganz andrer Instrumente bedienten, wenn sie die Chöre accompagnirten, und ganz andrer, wenn sie es den redenden Personen thaten. Dieser Gebrauch, bei diesem gedoppelten Accompagniren verschiedene Instrumente zu brauchen, beweiset etwas. Quando enim chorus canebat, choricis tibiis, id est choraulicis, artifex concinebat, in canticis autem Pythaules Pythicis respondebat, sagt Diomedes.*) Doch dem sei, wie ihm wolle; denn wenn es auch wahr wäre, daß der Ausdruck singen, wenn von dem Gesange des

*) *De arte grammatica*, lib. III.

Chors die Rede ist, eigentlich zu verstehen sei, so würde doch daraus nicht folgen, daß man auch bei den Reden dieses Wort in ebendemselben Verstande nehmen müsse. Unsere Beweise bleiben dem ohngeachtet noch überzeugend genug.

Siebenter Abschnitt.

Neue Beweise, daß die theatralische Declamation der Alten componirt und in Noten geschrieben wurde. Ein Beweis, der daher genommen wird, weil den Schauspieler, welcher recitirte, Instrumente accompagnirten.

Es erhellet also ganz deutlich, daß der Gesang der dramatischen Stücke, welche auf den Bühnen der Alten recitirt wurden, weder Passagen, noch Vorschlag, noch Triller, noch sonst eines von diesen Zeichen des musicalischen Gesanges gehabt habe, sondern, mit einem Worte, daß dieser Gesang eine Declamation so wie die unsrige gewesen sei. Gleichwohl aber war diese Recitation componirt, weil sie von dem Generalbasse unterstützt ward, dessen Geräusche allem Ansehen nach dem Geräusche gemäß eingerichtet war, welches ein Mensch im Declamiren macht. Denn das Geräusch, welches ein Mensch im Declamiren macht, ist nicht so stark und durchdringend als das Geräusch, welches ebendieselbe Person im Singen machen würde. Vors Erste erschüttert man im Declamiren die Luft nicht so stark als im Singen. Vors Zweite brechen wir im Declamiren die Luft nicht immer gegen so elastische Theile, die sie ebenso stark herauspressen könnten, als diejenigen Theile sind, gegen welche wir sie im Singen brechen. Nun aber erschallt die Luft mehr oder weniger, nachdem sie mehr oder weniger ist gepreßt worden. Und dieses eben, um es im Vorbeigehen zu erinnern, ist die Ursache, warum die Stimme der italienischen Tonkünstler deutlicher zu vernehmen ist als die Stimme der französischen Tonkünstler. Die italienischen Tonkünstler formiren nämlich in den knorplichten Theilen der Gurgel selbst verschiedne Töne, welche die französischen Tonkünstler nicht anders als durch Hülfe der innern Backen völlig formiren können.

Ich glaube also, daß der Generalbaß, welcher die Declamation der Schauspieler begleitete, nur ein sehr schwaches Geräusch gemacht habe. Man muß sich also keinen Begriff davon nach

dem Generalbasse in unsern Opern machen. Denn ein solcher Begriff würde zu weiter nichts dienen, als eine unleugbare Sache, welche von den angesehensten Schriftstellern des Alterthums aus ihrer eignen täglichen Erfahrung bekräftiget wird, in übel gegründete Schwierigkeiten zu verwickeln.

Cicero sagt: „Leute, welche die Musik verstünden, würden es gleich aus den ersten Noten des Präludii der Instrumente erkennen, ob „Antiope" oder ob „Andromacha" aufgeführet werden sollte, Andre aber müßten dieses zu errathen bleiben lassen." Quam multa, quae nos fugiunt in cantu, exaudiunt in eo genere exercitati, qui primo inflatu tibicinis Antiopem esse ajunt aut Andromacham, cum id nos ne suspicemur quidem.*) „Antiope" und „Andromacha" sind zwei Trauerspiele, deren Cicero an verschiedenen Orten seiner Werke gedenkt.

Das darauf Folgende wird zeigen, daß die Instrumente, nachdem sie präludirt hatten, nicht stilleschwiegen, sondern daß sie fortfuhren und den Schauspieler accompagnirten. Nachdem Cicero von den griechischen Versen geredet, deren Metrum fast gar nicht zu merken sei, so fügt er hinzu, daß auch die Lateiner Verse haben, die man schwerlich eher für Verse erkennen werde, als bis man sie mit einem Accompagnement recitiren höre. Zum Beispiel führt er Verse aus dem Trauerspiele „Thyest" an, welche man für Prosa halten würde, wenn man sie nicht mit dem Accompagnement hörte. Quorum simillima sunt quaedam apud nostros, velut illa in Thyeste:

Quemnam te esse dicam quam tarda in senectute —

et quae sequuntur, quae nisi cum tibicen accesserit, sunt orationi solutae simillima.**)

Das Trauerspiel „Thyest", aus welchem Cicero diesen Vers genommen, war dasjenige, welches er anderwärts als ein Werk des Ennius***) anführt, und nicht dasjenige, welches Varius nach der Zeit über ebendiesen Inhalt verfertigte.

In dem ersten Buche der „Tusculanischen Fragen" führt Cicero eine Stelle aus einem Trauerspiele an, in welcher der Schatten des Polydorus um das Begräbniß seines Körpers bittet, damit die Martern, die er ausstehen müsse, endlich ein Ende hätten, und fügt hinzu: „Wenn ich diesen Schatten so richtige

*) *Acad. Quaest.* lib. IV.
**) In *Orat. ad. M. Brut.*
***) In *Tusc. quaest.*

dramatische Verse recitiren und mit den Instrumenten so wohl übereinstimmen höre, so kann ich mir es schwerlich einbilden, daß er so viel Martern auszustehen habe, als er sagt."

Heu, reliquias semi assi regis, denudatis ossibus
Per terram sanie delibutam foede divexarier.

Non intelligo, quid metuat, cum tam bonos septenarios fundat ad tibiam. Man kann es bei dem Diomedes nachsehen, warum ich septenarios durch „dramatische Verse" übersetze.*)

Der Schatten des Polydorus wurde also durch ein Accompagnement bei seinem Recitiren unterstützt. Ich will aber noch zwei Stellen aus dem Cicero anführen, welche mir so entscheidend zu sein scheinen, daß es mir der Leser vielleicht verdenken wird, andre abgeschrieben zu haben.

Nachdem dieser Schriftsteller gesagt, daß ein Redner, welcher alt werde, langsamer declamiren könne, so fügt er hinzu: „Ich will auch hier den Roscius, diesen großen Schauspieler, anführen, welchen ich schon so oft als ein Muster angeführt habe, nach welchem sich die Redner in verschiednen Theilen ihrer Kunst üben können. Roscius aber sagt, er wolle, sobald er sein Alter fühlen sollte, viel langsamer declamiren und daher die Sänger sachter zu recitiren und die Instrumente die Bewegung des Tacts anzuhalten nöthigen. Wenn der Schauspieler," fährt Cicero fort, „welcher einem festgesetzten Tacte folgen muß, seinem Alter durch die langsamre Bewegung dieses Tacts zu Hülfe kommen kann, so kann ja wohl ein Redner seiner Schwachheit noch weit ehr ein Gleiches thun." Der Redner ist nicht allein über den Rhythmus und über die Bewegung seiner Aussprache Meister, sondern da er in Prosa redet und sich nach Niemanden richten darf, so kann er auch nach Belieben so viel Redensarten in einen Tact gleichsam zusammennehmen, als er will und er nach seiner Bequemlichkeit in einem Athem aussprechen kann." Quamquam quoniam multa ad oratoris similitudinem ab uno artifice sumimus, solet idem Roscius dicere, se, quo plus sibi aetatis accederet, eo tibicinis modos et cantus remissiores esse facturum. Quod si ille adstrictus certa quadam numerorum moderatione et pedum, tamen aliquid ad requiem senectutis excogitat, quanto facilius nos, qui non laxare modos, sed totos mutare possumus?**)

Es ist bekannt, daß Roscius, der Zeitgenosse und Freund

*) *De art. grammat.*, lib. III. c. 21.
**) *De orat.*, libro primo.

des Cicero, durch seine Gaben und anständige Lebensart zu einem Manne von Wichtigkeit geworden war. Man war so sehr für ihn eingenommen, daß man, wenn er schlechter als gewöhnlich spielte, zu sagen pflegte,*) er habe mit Fleiß nicht besser gewollt oder habe durch einen Zufall, dem gute Schauspieler gern ausgesetzt sind, eine üble Verdauung gehabt. Noluit, inquiunt, Roscius, aut, crudior fuit. Und kurz, das größte Lob, welches man Leuten, die in ihrer Kunst vortrefflich waren, geben konnte, war dieses, daß man sagte, sie wären in ihrer Art Roscius. Jam diu consecutus est, ut in quo quisquis artifex excelleret, is in suo genere Roscius diceretur.**)

An einem andern Orte seiner Werke berichtet uns Cicero, daß Roscius, als er alt geworden, auch wirklich Wort gehalten. Roscius nöthigte alsdenn das Accompagnement und Diejenigen, die gewisse Stellen des Stücks für ihn hersagten (welches wir weiter unten erklären wollen), daß sie die Bewegung des Tacts, welchem sie Alle zu folgen verbunden waren, langsamer mußten gehen lassen. In dem ersten Buche „Von den Gesetzen" läßt sich Cicero von dem Atticus sagen: ut quemadmodum Roscius familiaris tuus in senectute numeros et cantus remiserat, ipsasque tardiores fecerat tibias. „So machte es Euer Freund Roscius in seinem Alter: er ließ die Tacte länger dauern, er nöthigte den Schauspieler, welcher recitirte, langsamer zu reden, und auch die Instrumente, welche sie accompagnirten, mußten dieser neuen Bewegung folgen."

Nachdem Quintilian wider diejenigen Redner geeifert, welche vor Gerichte so zu reden pflegten, wie man auf dem Theater declamirte, so sagt er: „Wenn dieser Gebrauch statthaben soll, so werden wir Redner uns auch durch Leyer und Flöte bei dem Declamiren müssen unterstützen lassen." Er will damit so viel sagen: „die theatralische Declamation sei so abwechselnd, und es sei so schwer, alle ihre verschiednen Töne genau zu treffen, daß man, um so zu declamiren, wie man auf der Bühne declamire, sich durch ein Accompagnement müsse unterstützen lassen, welches diese Töne wohl zu treffen helfe und falsche Abänderungen der Stimme zu machen verhindre." Quod si omnino recipiendum est, nihil causae est, cur non illam vocis modulationem fidibus ac tibiis .... adjuvemus.***)

*) *De orat.*, libr. III.
**) *Ibid.*, libro primo.
***) *Inst.* lib. XI. cap. 3.

Es ist dieses eine Figur, deren sich Quintilian bedient, um zu zeigen, daß ein Redner nicht wie ein Schauspieler declamiren müsse, weil er, wenn er so declamiren wolle, das Accompagnement unmöglich entbehren könnte. Nach dem Begriff aber, welchen die Alten von der Würde eines Redners hatten, geziemte dieses Accompagnement, dessen man, auf eine theatralische Art zu declamiren, auf keine Weise entübriget sein kann, ihm so wenig, daß ihm Cicero nicht einmal erlauben will, einen Instrumentisten hinter sich zu haben, welcher ihm, wenn er öffentlich rede, den Ton angeben könne, ob man schon in dieser Vorsichtigkeit das Beispiel des C. Gracchus zu Rom vor sich hatte. „Es ist einem Redner unanständig," sagt Cicero, „wenn er dergleichen Hülfe nöthig hat, um diejenigen Töne genau zu treffen, welche er im Declamiren halten muß."*)

Quintilian meldet uns auch wirklich, daß dieser Gracchus, einer der berühmtesten Redner seiner Zeit, wenn er öffentlich geredet, einen Instrumentisten hinter sich gehabt, welcher ihm von Zeit zu Zeit den gehörigen Ton angegeben. Contenti simus exemplo Caji Gracchi, praecipui suorum temporum oratoris, cui concionanti consistens post eum musicus fistula, quam *tonorium* vocant, modos, quibus deberet intendi, ministrabat.**) Es müssen andre Redner dem Exempel des Gracchus gefolgt sein, weil die Flöte, deren man sich zu diesem Gebrauche bediente, einen besondern Namen hatte. Sie hieß tonorium. Wird man es nun noch sehr wunderbar finden, daß sich die Schauspieler durch ein Accompagnement unterstützen lassen, ob sie gleich nicht nach unsrer Weise sangen und eigentlich nichts als eine componirte Declamation recitirten?

Endlich finden wir auch in einer von den Schriften des Lucian's,***) daß Solon, nachdem er mit dem Scythen Anacharsis von den tragischen und komischen Schauspielern gesprochen, ihn fragt, ob er nicht auch die Flöten und Instrumente bemerkt habe, die sie bei ihren Reden accompagnirt, oder, um es von Wort zu Wort zu übersetzen, „mit ihnen gesungen hätten". Wir haben oben auch eine Stelle des Diomedes angeführt, die uns berichtet, daß man die Cantica oder Monologen accompagnirt habe: In canticis autem Pythaules Pythicis respondebat.†)

*) *De orat.*, libr. III.
**) Libr. pr. cap. 12.
***) In *Gymn.*
†) *De arte gramm.*, lib. III.

Meine Muthmaßungen wegen der Composition, die der Generalbaß, welcher die Schauspieler bei dem Declamiren accompagnirte, spielen konnte, bestehen darinne, daß diese Composition anders für die Gespräche und anders für die Monologen gewesen sei. Wir werden bald sehen, daß die Monologen auf eine ganz andre Art ausgeführt wurden als die Dialogen. Ich glaube also, daß der Generalbaß in Ausführung der Dialogen nur dann und wann einige lange Noten, besonders an denjenigen Stellen habe hören lassen, wo der Schauspieler den gehörigen Ton vor sich selbst nicht so leicht würde getroffen haben. Der Klang der Instrumente also ließ sich nicht durch die ganzen Unterredungen hindurch beständig hören, so wie es der Klang unsers Accompagnements thun kann, sondern er brach nur dann und wann hervor, um dem Schauspieler eben die Dienste zu leisten, welche dem C. Gracchus von dem Flötenspieler geleistet wurden, der bei öffentlichen Reden hinter ihm stand und ihm die abgeredeten Töne, wenn es erfordert wurde, angab. Diese Sorgfalt vergaß Gracchus auch da nicht, als er die schrecklichen Reden hielt,*) welche Bürger wider Bürger aufbringen und bewaffnen sollten, und welche wenigstens den fürchterlichsten Anhang in Rom wider den Redner aufbrachten.

Was den Generalbaß anbelangt, der die Monologen oder, welches, wie wir hernach zeigen werden, einerlei war, die Cantica begleitete, so glaube ich, daß er ausgearbeiteter gewesen sei als der andre. Es scheint sogar, daß er den Inhalt nachgeahmet und ihn gleichsam mit um die Wette auszudrücken gesucht habe. Meine Meinung gründet sich auf zwei Stellen, deren die erste vom Donatus ist. Dieser Schriftsteller sagt an einem schon angeführten Orte,**) „daß nicht der Dichter, sondern ein Tonkünstler von Profession den Gesang der Monologen componirt habe“: modis cantica temperabantur non a poeta, sed a perito artis musices factis. Die andre Stelle ist aus der Schrift „Wider die Schauspiele“ gezogen, die sich unter den Werken des h. Cyprianus befindet. Der Verfasser sagt, indem er von den Instrumentisten, die man auf dem Theater höre, redet: „Der Eine bringet aus seiner Flöte traurige Töne hervor, der Andre kämpft gleichsam mit den Chören um die Wette, wer sich von ihnen am Deutlichsten werde hören lassen, oder streitet mit der Stimme des

*) *Quint.*, lib. I. c. 12; *Aul. Gell.*, lib. I. cap. 11.
**) In *Frag. de trag. et comoed.*

Schauspielers, indem er sich durch die Geschicklichkeit seiner Finger seinen Athem zu articuliren bestrebt." Alter lugubres sonos spiritu tibiam inflante moderatur. Alter, cum choris et cum hominis canora voce contendens, spiritu suo loqui digitis elaborat.

Es ist zwar wahr, daß nach der Meinung der größten Kunstrichter diese angeführte Schrift „Wider die Schauspiele" kein Werk des h. Cyprianus ist, und daß also sein Ansehen von keinem großen Gewichte sein könnte, wenn es auf eine theologische Frage ankäme. Allein in der Materie, die wir uns hier aufzuklären bemühen, ist sein Zeugniß nichts desto weniger gültig. Denn genug, daß der Verfasser dieser Schrift, welche seit vielen Jahrhunderten bekannt ist, zu den Zeiten gelebt hat, da die Bühnen der Alten noch offen waren. Dieses aber ist daher klar, weil er seine Schrift in keiner andern Absicht verfertiget, als um zu zeigen, daß ein Christ bei den Schauspielen der damaligen Zeit nicht zugegen sein dürfe, daß er, wie der h. Augustinus sagt,*) an den Schändlichkeiten des Theaters, an den gottlosen Ausschweifungen des Circus und an den Grausamkeiten des Amphitheaters keinen Antheil nehmen müsse. Was ich von der Schrift „Wider die Schauspiele" gesagt habe, die sich unter den Werken des h. Cyprianus befindet, kann ich auch, um es anderwärts nicht wiederholen zu dürfen, von einigen Schriften sagen, die unter dem Namen des h. Justinus des Märtyrers auf uns gekommen sind, von den Kunstrichtern aber nicht für seine Arbeit gehalten werden. Genug, daß diese Schriften, welche schon alt sind, zu den Zeiten geschrieben worden, in welchen die Bühnen noch offen waren; mehr braucht es nicht, diejenigen Dinge, die ich auf ihr Zeugniß gründen werde, außer Zweifel zu setzen.

Diese sorgfältige Befleißigung aller Kunstgriffe, welche die Declamation stark und angenehm zu machen vermögend sind, diese Ausgrüblungen der Kunst, seine Stimme auf das Vortheilhafteste zu zeigen, werden hoffentlich von Denen, welche das alte Griechenland und das alte Rom kennen, nicht für die Tändeleien einiger Grillenfänger angesehen werden. Die Beredsamkeit bahnte nicht nur in beiden Staaten den Weg zu Ehre und Glück, sondern sie war auch, so zu reden, das Verdienst nach der Mode. Jeder wohlgeborne Jüngling, auch selbst von denen, die man im scherzhaften Stile die feinste Blüthe des Hofes nennet, wollte gern ein schöner Redner sein und sich vor Gerichte in den Rechts-

*) *Serm.* 198.

händeln seiner Freunde mit Beifall hören lassen; so wie er heute zu Tage gern eine artige Equipage und Kleider nach dem besten Geschmacke haben will. Auch in den galantesten Versen, die man auf ihn machte, ward er wegen seiner juristischen Beredsamkeit gelobt:

Namque et nobilis et decens
Et pro sollicitis non tacitus reis
Et centum puer artium
Late signa feret militiae tuae,

sagt Horaz,*) wenn er von einem dieser feinen Leute nach der Mode gegen die Venus redet. Man stelle sich vor, daß die große Welt, welcher die jungen Leute so gern gefallen wollen, einem beredten Jünglinge mit ebenso vieler Achtung begegnete als einem andern, welcher ein guter Officier war. Und endlich war es auch Mode, daß die Regenten sich selbst öfters bei öffentlichen Versammlungen hören ließen. Sie machten sich eine Ehre daraus, ihre Reden selber abgefaßt zu haben, und man hat angemerkt, daß Nero unter den römischen Kaisern der erste gewesen sei, der es nöthig gehabt hätte, sie sich von einem Andern machen zu lassen.

Suetonius und Dio erzählen uns, dieser Monarch habe die Kunst zu declamiren so wohl verstanden, daß er in den Trauerspielen „Canace", „Orest", „Oedip" und dem „Rasenden Hercules" die vornehmsten Rollen gespielt habe. Der Erste erzählt sogar einen Zufall, der sich bei einer Vorstellung des „Hercules" ereignete und die Versammlung ohne Zweifel so sehr als irgend ein Auftritt aus einem Lustspiele belustigen mußte. Ein Soldat von der Leibwache nämlich, welcher noch nicht lange diente und auf dem Theater mit gebraucht wurde, hielt es für seine Schuldigkeit, den Kaiser gegen die übrigen spielenden Personen zu vertheidigen, die ihm da, wo Hercules in dem Stücke gefesselt wird, die Ketten anlegen wollten. Inter cetera cantavit Canacen parturientem, Orestem matricidam, Oedipodem excaecatum, Herculem insanum. In qua fabula fama est, tirunculum militem ad custodiam aditus positum, cum eum ornari catenis ac vinciri, sicut argumentum postulabat, videret, accurrisse ferendae opis gratia.

Ich will noch ein ander Beispiel anführen, welches hier von weit größrer Wichtigkeit ist. Thrasea Pätus, dieser berühmte

*) *Hor. Carm.* lib. IV. od. pr.

römische Senator, welchen Nero umbringen ließ, nachdem er so viel tugendhafte Männer hatte umbringen lassen, und in ihm gleichsam die Tugend selbst ausrotten wollte, hatte in einer Tragödie mitgespielt, die auf dem Theater der Stadt Padua, aus welcher er gebürtig war, aufgeführet worden. Tacitus sagt in dem sechzehnten Buche seiner „Jahrbücher": **quia idem Thrasea Patavii, unde ortus erat, ludis cesticis, a Trojano Antenore institutis, habitu tragico cecinerat.**

Achter Abschnitt.

Von den Blas- und Saiteninstrumenten, deren man sich bei dem Accompagniren bediente.

Ich komme wieder auf den Generalbaß zurück. Man kann es noch an einem alten Basrelief sehen, was wir in dem Cicero gelesen haben, daß nämlich die Instrumente, nachdem sie präludirt, nicht geschwiegen, sondern daß sie immerfort gespielt, um den Schauspieler zu accompagniren. Der jüngre Caspar Bartholinus, welcher sein Werk „Von den Flöten der Alten" in Rom schrieb, hat diesem seinem Werke einen Kupferstich einverleibet, welcher nach einem alten Basrelief gestochen ist und einen Auftritt aus einer Komödie, der zwischen zwei Personen vorgehet, abbildet. Die eine, welche ein langes Kleid an hat und der Herr zu sein scheinet, ergreift seinen Sclaven mit der einen Hand, und in der andern hält er eine Art von Peitsche, womit er ihn schlagen will. Hinter ihnen treten zwei andere Personen auf, welche gleichfalls wie die ersten beiden Masken vor haben, dergleichen die römischen Komödianten gebrauchten; und in der Vertiefung der Scene siehet man eine aufrechts stehende Person, welche mit der Flöte accompagnirt.

Dieser Generalbaß bestand gemeiniglich aus Flöten und aus andern Blasinstrumenten, welche die Römer unter dem Namen *tibiae* begriffen. Gleichwohl aber brauchte man auch manchmal solche Instrumente dabei, wo die Saiten über eine Höhlung gezogen waren, welche ohngefähr eben die Wirkung hatte, welche unsere Resonanzboden haben. Nach dem diese Höhlung gestaltet war, nach dem der innere Theil derselben von dieser oder jener Figur war, nach dem bekamen auch diese Instrumente verschiedne Namen, deren einige **testudines** und andre **citharae**, das ist Leyern oder Cithern, genennet wurden.

Weil man anfangs mehr verschiedne Töne von diesen Instrumenten erzwingen wollte, als verschiedne Saiten darauf waren, so verkürzte man die Saite, welche einen höhern Ton angeben sollte, als sie vor sich angab, indem man sie mit zwei Fingern der linken Hand, die allem Ansehn nach mit kleinen helfenbeinern Hüten bewaffnet waren, knipp, während daß man sie mit der rechten Hand ertönen machte. Und zwar führten die Leyerspieler in dieser rechten Hand eine Art eines kurzen Bogens, welcher aus nichts als einem Stückchen Helfenbein oder andrer harten Materie bestand, welches so gestaltet war, als es der Gebrauch, zu welchem man es bestimmte, erforderte. Es hieß in der lateinischen Sprache pecten. Nach der Zeit aber fügten die Alten auf der Leyer so viel Saiten hinzu, daß sie diesen Kunstgriff gar nicht mehr nöthig hatten.

Ammianus Marcellinus sagt, „daß man zu seiner Zeit (es lebte aber dieser Schriftsteller in dem vierten Jahrhunderte nach Christi Geburt) Leyern gehabt habe, die so groß als Rollwagen gewesen wären." Fabricantur hydraulica et lyrae ad speciem carpentorum ingentes.*) Es erhellet auch in der That, daß schon zu den Zeiten des Quintilian, welcher zwei Jahrhunderte vor dem Ammianus Marcellinus gelebt, jeder Ton seine besondre Saite auf der Leyer gehabt habe. „Die Tonkünstler", sagt Quintilian, „haben alle Töne, die man auf der Leyer herausbringen kann, in fünf Leitern abgetheilet, deren jede ihre verschiedne Stufen hat; zwischen die Saiten also, welche die ersten Töne einer jeden dieser Leitern angeben, haben sie noch andre Saiten für die mittlern Töne, und zwar in solcher Menge angebracht, daß von einer Hauptsaite bis zu der andern ebenso viel Zwischensaiten sind, als Grade zwischen denselben sein können." Cum in cithara quinque constituerunt sonos, plurima deinde varietate complent spatia illa nervorum, atque iis, quos interposuerunt, inserunt alios, ut pauci illi transitus multos gradus habeant.

Unsere Saiteninstrumente, welche einen Hals haben, vermittelst dessen man aus einer und ebenderselben Saite ganz leicht verschiedne Töne bringen kann, indem man sie nämlich gegen den Hals andrückt und sie auf diese Weise verkürzet, würden sich viel besser zu dem Accompagniren geschickt haben, besonders da wir sie noch dazu mit einem langen Haarbogen spielen, mit welchem man

*) *Amm. Hist.* lib. XIV.

die Töne ganz leicht verbinden und verlängern kann, welches die Alten mit ihrem Bogen nicht thun konnten. Ich glaube aber nicht, daß die Alten von musicalischen Saiteninstrumenten mit Hälsen etwas gewußt haben. Wenigstens sind bei allen Instrumenten, die wir noch in ziemlicher Menge auf alten Denkmälern finden, die Saiten quer über eine Höhlung gespannt. Und dieses ist allem Ansehen nach die Ursache, warum sich die Alten bei dem Accompagniren lieber ihrer Blasinstrumente als ihrer Leyern bedienten,*) ob sie gleich diesen nach der Zeit bis an die dreißig, ja vierzig Hauptsaiten und Zwischensaiten gegeben hatten. Zwar hatten sie auch eine große Menge Saiteninstrumente, derer Bau und Gebrauch verloren gegangen ist. Doch die Blasinstrumente sind zu dem Accompagniren so bequem, daß wir selbst bei dem Generalbasse uns ihrer bedienen, so verschiedne Arten von Violinen und Violons wir auch haben.

Doch aber unterließen es die Alten nicht gänzlich, auch mit ihren Saiteninstrumenten Diejenigen zu accompagniren, welche in den Tragödien declamirten. Wir sehen dieses sowohl aus den alten Scholien über die griechischen Tragödienschreiber als auch aus des Plutarch's Abhandlung „Von der Musik". Desgleichen setzt auch die „Dichtkunst" des Horaz diesen Gebrauch voraus, und Dio erzählt ausdrücklich, daß man sich zu den Zeiten des Nero der Saiteninstrumente bei Vorstellung der Tragödien bedient habe.

Aus dem Angeführten läßt sich also leicht begreifen, warum man unter den Aufschriften der Lustspiele des Terenz die Namen der Blasinstrumente, deren man sich bei Vorstellung eines jeden Stücks bedient hatte, so genau angemerkt finde: theils nämlich zur Nachricht, ohne welche man die Wirkung nicht wohl verstehen könne, die diese oder jene Scene bei der Ausführung gehabt, theils auch zur nöthigen Anweisung für Diejenigen, welche diese Stücke etwa wieder auf das Theater bringen wollten. Der Umfang einer jeden Art von Flöte war zu den Zeiten des Terenz sehr klein, weil diese Instrumente nur erst sehr wenige Löcher hatten.**) Diese Nachricht verhinderte also allen Irrthum in der Wahl der dabei zu gebrauchenden Flöten und zugleich desjenigen Tones, in welchem verschiedne Stellen in den Stücken dieses Dichters declamiret werden sollten.

*) *Onomast. Poll.*
**) *Horat. De art. poet.*

Man veränderte die Flöten nicht allein, wenn der Chor anfangen sollte zu singen, sondern man veränderte sie auch bei den Unterredungen. Donatus lehret uns, daß man sich derjenigen Art von Flöten, welche die Alten tibiae dextrae nannten, und die einen sehr tiefen Ton hatten, zum Accompagniren bei den ernsthaften Stellen der Komödie bedient habe. Anderer zwei Arten von Flöten, welche die Alten linke Flöten und Tyrische Flöten oder tibiae Serranae nannten, bediente man sich, die kurzweiligen Stellen damit zu accompagniren. Dergleichen Stellen werden natürlicher Weise mit einer erhabnern Stimme ausgesprochen als die ernsthaften Stellen. Der Ton dieser Flöten war daher auch weit höher als der Ton der rechten Flöten. In den vermischten Auftritten, welche theils ernsthaft, theils kurzweilig waren, brauchte man wechselsweise alle diese Arten von Flöten. Dextrae tibiae sua gravitate seriam comoediae dictionem pronuntiabant. Sinistrae et Serranae, hoc est Tyriae, acuminis suavitate jocum in comoedia ostendebant. Ubi autem dextra et sinistra acta fabula inscribebatur, mistim jocos et gravitatem denuntiabant.*) Ich glaube, daß diese Stelle nunmehr ein sehr großes Licht auf die Ueberschriften der Lustspiele des Terenz wirft, welche oft gelehrte Ausleger in Verlegenheit gesetzt haben, so daß sie nichts zu sagen gewußt, worauf man ein festes Urtheil hätte gründen können.

Die Römer hatten zu den Zeiten des Donatus vier verschiedne Gattungen der Komödie. Die von der ersten Gattung, welche togatae oder Komödien in langen Röcken hießen, waren sehr ernsthaft. Die tabernariae waren es schon weniger. Die Atellanae waren diesen ohne Zweifel hierinne gleich, und die mimi müssen wahrhafte Possenspiele gewesen sein. Man darf sich also nicht wundern, daß sich Donatus so insbesondere einläßt, wenn er von den Flöten überhaupt spricht, deren man sich zum Accompagniren in den Komödien bediente.

Aus den Worten des Donatus kann man auch eine Stelle des Geschichtschreibers Plinius erklären, in welcher gesagt wird, daß man zu den linken Flöten das untere Theil des Rohrs, und zu den rechten Flöten das obere Theil brauche. Eam arundinem, quae radicem antecesserat, laevae tibiae convenire, quae cacumen, dextrae.**) Denn da der untre Theil des

*) *Frag. de trag. et comoed.*
**) *Plin.* lib. XVI. cap. 36.

Rohrs dicker ist als der obere, so muß er einen höhern Ton geben und der obre Theil folglich einen tiefern. Man wird die Ursache davon in allen Naturlehren finden.

Allein, wird man mir einwerfen, Ihr scheinet die alten Schauspieler einer Sache wegen zu loben, die für einen Fehler gehalten wird. Denn wenn man von einem Schauspieler sagt, er singe, so glaubt man ihn zu tadeln. Ich antworte hierauf, daß unserm Gebrauche nach dieser Ausdruck wirklich ein Vorwurf ist; allein er ist es blos wegen des eingeschränkten Sinnes, in welchem wir das Wort singen zu nehmen gewohnt sind, wenn wir uns seiner bei der theatralischen Declamation bedienen. Es ist eingeführt, daß man dem Schauspieler nur alsdenn das Singen vorwirft, wenn er zur Unzeit singt, wenn er sich ohne Verstand in Ausrufungen verirret, die sich zu dem, was er sagt, gar nicht schicken, und wenn er durch rauschende hochtrabende Töne voller Nachdruck, den die Verse gar nicht verlangen, in seine Declamation das Falsch-Pathetische bringt, welches allezeit lächerlich ist. Hingegen sagt man nicht, daß ein Schauspieler singe, wenn er die Seufzer, die scharfen und gelinden Accente und alle die abwechselnden Töne niemals anders als zur rechten Zeit brauchet und nur in denjenigen Scenen, wo es der Verstand erlaubet, eine Declamation hören läßt, die dem musicalischen Gesange nahe kömmt. Man hat niemals der Schauspielerin, welche noch itzt dann und wann die Rolle der Phädra in dem Trauerspiele des Racine zu spielen die Gewogenheit hat, vorgeworfen, daß sie diejenige Rede, die sich mit den Worten: Juste ciel! qu'ai-je fait aujourd'hui? anfängt, singe, obgleich ihre Declamation alsdenn von einem musicalischen Gesange weiter in nichts als darin unterschieden ist, daß die Töne, welche eine Person im Declamiren hören läßt, nicht so einzeln und abgesondert herausgebracht werden, auch ihre Vollkommenheit nicht in ebendenselben Theilen der Sprachgefäße erhalten als die Töne, welche eine Person im Singen hören läßt.

Nun aber sieht man wohl, daß dieser fehlerhafte Gesang, von welchem wir itzo geredet, den alten Schauspielern nicht vorgeworfen werden konnte. Sie hatten alle mit der Erlernung ihrer Kunst viele Jahre zugebracht, wie ich weiter unten sagen werde, und hatten fast immer weiter nichts zu thun, als eine Declamation zu recitiren, welche Componisten von Profession in Noten gesetzt hatten.

Neunter Abschnitt.

Von dem Unterschiede, welcher sich zwischen der tragischen und komischen Declamation befunden. Von den Componisten der Declamation. Betrachtungen über die Kunst, sie in Noten zu schreiben.

Es ist außer Zweifel, daß die tragische Declamation der Alten weit gesetzter und viel harmonischer gewesen als ihre komische Declamation. Nun aber war auch schon die komische Declamation der Alten viel abwechselnder und singender als die Art, wie man in gemeinen Reden zu sprechen pflegt. Quintilian sagt, „die komischen Schauspieler ahmten zwar der gemeinen Art zu sprechen in etwas nach, allein sie ahmten sie nicht in allen Stücken nach. Sie stützen", setzt er hinzu, „ihre Aussprache durch diejenigen Zierrathen und Annehmlichkeiten auf, deren die komische Declamation fähig ist." Quod faciunt actores comici, qui nec ita prorsus, ut nos loquimur, pronuntiant, quod esset sine arte, nec procul tamen a natura recedunt, quo vitio periret imitatio: sed morem communis hujus sermonis decore comico exornant.*)

Plato, nachdem er angemerkt, daß die Dichter, welche Tragödien und Komödien machen wollen, nicht gleich glücklich gewesen, fügt hinzu, daß die tragische und komische Gattung jede eine besondere und eigne Wendung des Geistes erfordre, und führt dabei als einen Beweis an, daß die Komödien nicht von ebendenselben Schauspielern recitirt würden, welche die Tragödien declamirten.**) Auch aus verschiednen andern Stellen der Alten sieht man es ganz klar, daß die Profession eines Tragödienspielers und die Profession eines Komödienspielers zwei ganz verschiedne Professionen gewesen, und daß es selten zugetroffen, daß sich eine einzige Person mit beiden abgegeben hätte. Quintilian sagt, „daß Aesopus viel gesetzter als Roscius declamirt habe, weil Aesopus eigentlich nur ein tragischer Schauspieler und Roscius eigentlich nur ein komischer war."***) Der Eine also sowohl als der Andre hatte die

*) *Quint. Inst.* lib. II. cap. 11.
**) *Plat. Repub.* lib. III.
***) *Quint. Inst.* lib XI. cap. 8.

Manieren derjenigen Scene angenommen, der er sich besonders gewidmet hatte. Roscius citatior, Aesopus gravior fuit, quod hic tragoedias, ille comoedias egit. Dieses ist der Charakter, welchen auch Horaz dem Letztern gegeben hat:

Quae gravis Aesopus, quae doctus Roscius egit.

Lucianus sagt in seinem Buche „Vom Tanze“, daß sich ein tragischer Schauspieler auf dem Theater ungeberdig stelle, daß er sich wie ein Rasender drehe und winde und Klagen sage, die kaum in dem Munde einer Weibsperson erträglich wären. „Ist es wohl auszustehn,“ setzt Lucian hinzu, „daß Hercules mit einer Löwenhaut bedeckt und mit einer Keule in der Hand auf das Theater kömmt, Verse abzutrillern, die eine Erzählung seiner Thaten enthalten?“

Die Erklärung, welche die Alten von der Tragödie und Komödie geben, könnte allein hinreichend sein, uns zu überzeugen, daß auch die Art, diese Gedichte zu recitiren, verschieden gewesen sei. Ich will also nur noch hinzuthun, daß bei den komischen Schauspielern die Bekleidung der Füße eine Art von Pantoffeln gewesen, die man soccos genannt, anstatt daß die tragischen Schauspieler in Kothurnen*) gegangen, welches eine Art von Halbstiefeln waren, die eine sehr dicke hölzerne Sohle hatten, um ihnen das Ansehen einer ungewöhnlichen Größe zu geben, wie Lucian, Philostrat und verschiedne andre Schriftsteller berichten, welche sie täglich sehen konnten. Lucianus meldet uns sogar,**) daß man sie auch um den Körper ausgestopft, damit diese ungeheure Gestalt wenigstens die gehörigen Verhältnisse bekomme; und was er uns dieserwegen sagt, wird durch einen Brief bestätiget, den man dem h. Justinus dem Märtyrer beilegt.***)

Auch die Kleider, die Masken und übrigen Zierrathen, deren man sich bei Vorstellung der Tragödien bediente, waren von denen unterschieden, die man bei der Komödie gebrauchte.†) Die Verzierungen, die zu der Tragödie bequem waren, konnten bei der Komödie nicht angebracht werden.††) Die man zu den Tragödien brauchte, mußten Paläste und andere prächtige Gebäude vorstellen, anstatt daß die Verzierung der Komödie nur Bürgerhäuser

*) *Vita Apoll.* lib. VI.
**) In *Orchesi.*
***) *Epist. ad Zenam et Sarenum.*
†) *Onom. Poll.*, lib. IV. cap. 8.
††) *Vitruvius* lib. V. cap. 8.

oder andre schlechte Gebäude abbilden durfte. Was die tragische Declamation selbst anbelangt, so bedienen sich Horaz und alle alte Schriftsteller, wenn sie ihrer im Vorbeigehen gedenken, gemeiniglich solcher Worte, welche anzeigen, daß sie von der Art müssen gewesen sein, welche wir die singende nennen. Von dieser Seite greifen sie auch Diejenigen von den alten Schriftstellern an, die ihr aus verschiednen Ursachen nicht wohl wollten. Der h. Justinus Martyr nennt sie in der Schrift, die wir vorhin angeführt haben, ein großes Geschrei. Der Verfasser desjenigen Buchs wider die Schauspiele der Alten, welches dem h. Cyprianus beigelegt worden, nennt sie illas magnas tragicae vocis insanias. Tertullianus in dem kleinen Werke, welches er über ebendiese Materie verfertiget hat, sagt, daß der tragische Schauspieler aus Leibeskräften schreie: tragoedo vociferante, und Apulejus*) bedient sich, ebendieselbe Sache auszudrücken, auch ebenderselben Worte: Comoedus sermocinatur, tragoedus vociferatur: „Der komische Schauspieler recitirt, der tragische hingegen schreiet aus vollem Halse." Lucianus, welcher uns in der Unterredung, die er den Solon und Anacharsis mit einander halten läßt, eine artige Beschreibung von den Personen in den Tragödien und Komödien giebt, läßt diesen scythischen Weltweisen daselbst sagen, daß die komischen Schauspieler nicht mit so viel Nachdruck declamirten als die tragischen.

Auch sehen wir, daß sich Quintilian über diejenigen Lehrer der Beredsamkeit ereifert, welche ihre Schüler ebenso singen und declamiren ließen, als man auf dem Theater declamire. Er erzürnt sich über diejenigen Redner, die sich in den Gerichtsstuben auf gleiche Art hören ließen.**) Und doch ist kein eigensinniger Abscheu gegen die Komödianten daran Schuld, daß er den Rednern die theatralische Declamation untersagt; Quintilian war ihnen ebenso wenig abgeneigt als Cicero. Er erzählt uns, Demosthenes habe es dem Komödianten Andronicus zu danken gehabt, daß er so wohl declamiren können. Er erlaubt nicht nur einem jungen Menschen, welcher es in der Beredsamkeit zu etwas bringen wolle, die Kunst der Geberden zu erlernen, sondern ist es auch gar wohl zufrieden, daß er sich einige Zeit von einem Komödianten unterweisen lasse und unter ihm die Aussprache studire. Dandum aliquid comoedo quoque, dum eatenus, quatenus pronuntiandi

*) *Florid.* lib. III.
**) *Quint. Inst.* lib. XI. cap. 3.

scientiam futurus orator desiderat.*) Auch sagt es Quintilian noch an einem andern Orte, daß sein Schüler sich Verschiednes von einem Komödianten müsse zeigen lassen: Debet etiam docere comoedus, quomodo narrandum etc.**)

Ich will noch einige andre Stellen aus den Alten anführen, meine Meinungen zu unterstützen. Wenigstens werden sie die Materie noch weiter aufklären. Man hat sie bisher noch nicht aller der Aufmerksamkeit gewürdiget, welche sie verdienen, weil sie unter den andern Sachen, bei deren Gelegenheit sie die Verfasser geschrieben haben, gleichsam begraben liegen. Es werden sich also diese Stellen weit mehr Aufmerksamkeit zuziehen, wenn man sie beisammen sieht und das besondre Licht bemerkt, welches sie zu ihrem nähern Verständniß gemeinschaftlich auf einander werfen.

Diejenigen, welche mit dem alten Griechenlande ein Wenig bekannt sind, werden ohne viel Befremdung gelesen haben, daß die Dichter daselbst die Declamation ihrer Stücke selbst verfertiget. Musici, qui erant quondam iidem poetae, sagt Cicero,***) wenn er von den alten griechischen Dichtern redet, die den Gesang und die Versarten erfunden hatten.

Die Kunst, die Declamation der theatralischen Stücke zu componiren, machte in Rom eine besondere Profession aus. In den Ueberschriften der Lustspiele des Terenz sieht man neben dem Namen des Dichters und dem Namen des Principals derjenigen Bande Komödianten, welche die Stücke vorgestellt, auch den Namen Desjenigen, welcher die Declamation gemacht hatte, auf Lateinisch: qui fecerat modos. Wegen der Bedeutung, in der man diesen Ausdruck gemeiniglich nahm, habe ich mich schon oben erklärt. Es war dem Donatus zu Folge†) ein gewöhnlicher Gebrauch, daß Derjenige, welcher die Declamation eines Stücks componirt hatte, ihm seinen Namen zugleich mit dem Namen des Dichters und des vornehmsten Schauspielers, welcher es aufgeführt, vorsetzte: Qui modos faciebat, nomen in principio fabulae et scriptoris et actoris et suum superimponebat. Ich führe diese Stelle nach der Verbesserung des Gerhard Vossius an.††) Besonders wurde die Declamation der Canticorum oder

*) *Ibid.* lib. pr. cap. 13.
**) *Ibid.* lib. I. cap. 13.
***) *De orat.*, lib. III.
†) *Frag. de comoed. et tragoed.*
††) *Poet.* lib. II. cap. 28.

Monologen, welche auf eine ganz besondre Art ausgeführet wurde, wie wir weiter unten erklären werden, niemals von dem Poeten, sondern von Männern in Musik gesetzt, welche in den musicalischen Künsten vollkommen geübt waren und es zu ihrer Profession gemacht hatten, von Andern componirte dramatische Stücke aufführen zu lassen. Dieses waren die Künstler, welche Quintilian in einer Stelle, die wir bald anführen werden, artifices pronuntiandi nennt. Donatus, welchen wir eben angeführt haben, sagt: Modis cantica temperabantur, non a poeta, sed a perito artis musices factis.

Cicero bedienet sich ebendesselben Ausdrucks facere modos, wenn er von Denen reden will, welche die Declamation der theatralischen Stücke componirten. Nachdem er gesagt, daß Roscius mit Fleiß gewisse Stellen seiner Rolle mit nachlässigern Geberden declamirt habe, als es der Sinn der Verse zu verlangen geschienen; nachdem er gesagt, daß Roscius in seine Action gewisse Schatten gebracht, um diejenigen Stellen, welche in die Augen fallen sollten, desto mehr zu erheben, so fügt er hinzu: Die glückliche Wirkung dieses Kunstgriffs ist so gewiß, daß sie von den Dichtern und Componisten der Declamation ebensowohl bemerkt wird als von den Komödianten, und alle machen sich dieselbe zu Nutze. Nunquam agit hunc versum Roscius eo gestu, quo potest:

Nam sapiens virtuti honorem, praemium, haud praedam petit,

sed abjicit prorsus ut in proximos:

Ecquid video? ferro septus possidet sedes sacras,

incidat, adspiciat, admiretur, stupescat. Quid ille alter:

Quid petam praesidii?

quam leniter, quam remisse, quam non actuose! Instat enim:

O pater, o patria, o Priami domus!

in quo tanta commoveri actio non posset, si esset consumta superiore motu et exhausta. Neque id actores prius viderunt quam ipsi poetae, quam denique illi etiam, qui fecerunt modos, a quibus utrisque summittitur aliquid, deinde augetur, extenuatur, inflatur, variatur, distinguitur.*)

Diese Componisten der Declamation ließen die Recitation kunstmäßig bald steigen, bald fallen, bald abwechseln. Manchmal ward eine Stelle der Note zu Folge tiefer ausgesprochen, als

*) *De orat.*, lib. III.

es der Sinn der Worte zu verlangen schien; allein dieses geschah nur deswegen, damit sich der hohe Ton, in welchen der Schauspieler wenige Zeilen darauf hinaufsteigen mußte, desto besser ausnehmen könne. Und nicht anders machte es auch die Schauspielerin, welche Racine selbst die Rolle der Monime im „Mithridat“ zu spielen gelehrt hatte. Racine war ein ebenso großer Declamator als Dichter und hatte ihr gerathen, in folgenden Zeilen die Stimme sinken zu lassen, und zwar mehr, als es der Sinn zu verlangen scheine:

— — Si le sort ne m'eut donnée à Vous,
Mon bonheur dépendoit de l'avoir pour époux.
Avant que votre amour m'eût envoyé ce gage,
Nous nous aimions —*)

damit sie desto leichter die darauf folgenden Worte: Seigneur, vous changez de visage, eine Octave höher aussprechen könne, als sie das Nous nous aimions ausgesprochen. Dieser außerordentliche Uebergang der Stimme in der Declamation drückte die Verwirrung des Geistes vortrefflich aus, in der sich die Monime in dem Augenblicke befinden mußte, als sie sahe, in welche Gefahr sie sich und ihren Geliebten durch die Bereitwilligkeit, dem Mithridates Glauben zuzustellen, gestürzt hatte, welcher nichts als ihr Geheimniß herauszulocken suchte.

Um die Stellen der Alten zu verstehen, in welchen von ihren theatralischen Vorstellungen geredet wird, muß man, sollte ich meinen, einige Kenntniß von dem haben, was auf unsern neuern Bühnen vorgeht, ja, wohl gar Diejenigen um Rath fragen, welche die Künste treiben, die mit den Künsten der Alten, deren Ausübung verloren gegangen ist, wenigstens in einer Verwandtschaft stehen. Dergleichen nun sind die Kunst der Geberden und die Kunst, die Declamation zu componiren und in Noten zu schreiben. Die Auslegungen, welche berühmte Gelehrte, die aber nirgends als in ihren Studirstuben zu Hause waren, von diesen Stellen haben machen wollen, erklären sie sehr schlecht. Es ist eben das, als wenn ein Karthäusermönch einen Commentar über den Tacitus schreiben wollte.

Wir sehen aus dem Werke des Quintilianus, daß Diejenigen, qui faciebant modos, oder die Componisten der Declamation nach der Zeit artifices pronuntiandi, das ist von Wort zu

*) Act. III. sc. 3.

Wort Künstler in der Aussprache, genennet wurden. Itaque in iis, quae ad scenam componuntur, fabulis artifices pronuntiandi etc.*) „Und dieses ist die Ursache, warum in den Stücken, welche auf dem Theater vorgestellet werden sollen, die Künstler in der Aussprache" rc. Ich will die ganze Stelle anführen, wenn ich von den Masken reden werde, deren sich die Schauspieler der Alten bedienten.

Man wird leicht begreifen, wie die Alten die Declamation und sogar die Declamation der Komödien componiren können, wenn man nur überlegt, daß in ihrer Musik die Fortschreitungen durch noch kleinere Intervalla geschehen konnten, als die allerkleinsten sind, deren wir uns in unsrer Musik bedienen. Was aber die Art, wie diese Declamation geschrieben worden, anbelangt, so haben wir bereits in dem vierten Abschnitte gesehen, daß es wahrscheinlicher Weise vermittelst der Zeichen der Accente geschehen sei.

Die Kunst, alle Arten von Gesängen in Noten zu schreiben, war in Rom schon zu den Zeiten des Cicero sehr alt. Sie war lange vor Eröffnung der Theater daselbst schon bekannt. Nachdem Cicero von dem Gebrauche gesprochen, welchen die Pythagoriker von der Musik gemacht, nachdem er gesagt, daß der zweite römische König Numa der Schule des Pythagoras verschiedene Gebräuche abgeborgt, die er hernach in seinem kleinen Staate eingeführet, so beruft er sich, gleichsam zum Beweise seines Vorgebens, auf die Gewohnheit, das Lob großer Männer unter einem Accompagnement von Blasinstrumenten bei Tische zu singen. „Und dieses", setzt der Verfasser hinzu, „beweiset, daß die Kunst, die Töne der Gesänge und die Declamation der Verse in Noten zu bringen, schon damals bekannt gewesen." Morem apud majores tunc epularum fuisse, ut deinceps qui accubarent canerent ad tibiam clarorum virorum laudes atque virtutes; ex quo perspicuum est, cantus tunc fuisse descriptos vocum sonis et carmina; quamquam id quidem etiam duodecim tabulae declarant, condi jam solitum esse carmen.**) Wir haben schon oben erklärt, was die Römer unter dem Worte *carmen* verstanden. Auch sagt Cicero in dem fünften Buche seiner „Tusculanischen Fragen", wenn er von den Vergnügen redet, die auch Derjenige noch haben könne, der das Unglück gehabt, sein Gehör

*) *Quint. Inst.* lib. II. cap. 3.
**) *Quaest. Tuscul.* lib. IV.

zu verlieren: „Wenn dergleichen Unglückliche an schönen Gesängen Vergnügen gefunden, so werden sie sie nun vielleicht mit mehrerm Vergnügen lesen, als sie sie sonst haben aufführen hören." Et is cantus eos forte delectant, majorem percipi posse legendis his quam audiendis voluptatem. Cicero setzt voraus, daß, überhaupt zu reden, ein Jeder so viel davon verstehe, daß er wenigstens einen Theil dieser Gesänge lesen könne; und dieses zeigt deutlich, daß man sie müsse in Noten geschrieben haben.

Hier ist endlich noch eine Stelle aus dem Livius,*) welche allein hinlänglich genug beweisen könnte, daß die Alten die Declamation der theatralischen Stücke componirt, in Noten geschrieben und mit einem Accompagnement von Blasinstrumenten aufgeführt haben. Es hat dieser Geschichtschreiber in seinem siebenten Buche für gut befunden, eine kurze Betrachtung über den Ursprung und die Geschichte der Schauspiele zu Rom einzuschalten. Nachdem er gemeldet, daß Rom in dem dreihundertundneunzigsten Jahre nach seiner Erbauung von der Pest heimgesucht worden, und daß man zu Abwehrung derselben öffentliche Spiele angestellt habe, welche in Aufführungen theatralischer Stücke bestanden, so setzt er hinzu: „Die Kunst dieser Aufführungen war damals in Rom noch ganz neu, und man kannte daselbst weiter nichts als die Schauspiele des Circus. Man hatte daher die Schauspieler, die man damals auf unsrer Bühne sah, aus Hetrurien müssen kommen lassen, und diese spielten nach der Art ihres Landes, das ist, sie machten ihre Geberden so ziemlich nach dem Tacte der Blasinstrumente und recitirten Verse, die aber noch keine componirte Declamation hatten, nach welcher sie ihre ganze Action hätten einrichten müssen. Weil aber unsere jungen Leute an der Kunst der theatralischen Vorstellungen einen großen Geschmack fanden, so ward sie in Kurzem vollkommener. Anfangs hatte man nur Verse aus dem Stegreife recitirt, bald darauf aber", fährt Livius fort, „lernte man vollständige Stücke machen, und zu der Zeit des Dichters Andronicus hatte man auch schon**) die Recitation einiger von diesen Stücken abgemessen und die Noten zur Bequemlichkeit der Flötenspieler darüber geschrieben, wornach sich denn die ganze Action richten mußte." Ceterum sine carmine ullo, sine imitandorum car-

*) *Liv. Hist.* lib. VII.
**) Im Jahre nach Erbauung der Stadt 514.

minum actu ludiones, ex Etruria acciti, ad tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco dabant. Imitari deinde eos juventus simul inconditis inter se jocularia fundentes versibus coepere, nec absoni a voce motus erant. — — Nomen histrionibus inditum, qui non sicut ante Fescennino versu similem, incompositum temere ac rudem alternis jaciebant, sed impletas modis satiras, descripto jam ad tibicinem cantu motuque congruenti, peragebant.

Ich habe verschiedne Tonkünstler gefragt, ob es wohl sehr schwer sein sollte, Charaktere zu erfinden, durch welche man die auf unserm Theater übliche Declamation in Noten bringen könne. Accente haben wir zu wenige, als daß wir sie vermittelst der Accente in Noten schreiben könnten, so wie es die Alten gethan haben. Diese Tonkünstler nun antworteten mir, daß sich die Sache gar wohl thun lasse, und daß man selbst das Gamma unsrer Musik dazu brauchen könne; nur aber müßte man den Noten nicht mehr als die Hälfte ihrer gewöhnlichen Anstimmung geben. Zum Exempel die Noten, welche in der Musik als Semitonia angestimmet werden, müßte man nur als halbe Semitonia anstimmen. Und auf diese Weise könnte man die allergeringsten Abänderungen der Stimme, in der Höhe und in der Tiefe, wenn sie unsren Ohren nur noch empfindbar sind, in Noten bringen.

Unsre*) Verse führen zwar ihre Abmessung nicht gleich mit sich, wie es wohl die metrischen Verse der Griechen und Römer thun. Allein man hat mir auch gesagt, daß man im Declamiren den Noten nur die Hälfte ihres gewöhnlichen Werths geben könnte. Man könnte einer weißen Note nur den Werth einer schwarzen und einer schwarzen nur den Werth einer Achtelnote geben; und auch den übrigen Noten könnte man nach diesem Verhältnisse ihren Werth bestimmen, so wie sie sich nach demselben angeben ließen.

Ich weiß wohl, man würde nicht sogleich Leute finden, die diese Art von Musik geschwind lesen und die Noten derselben gut angeben könnten. Allein auch Kinder von funfzehn Jahren müßten damit zurechte kommen können, wenn man sie diese Intonation nur sechs Monate gelehrt hätte. Ihre Sprachwerkzeuge

*) Nämlich die französischen, nicht die deutschen, welche den griechischen und römischen in diesem Stücke sehr gleich kommen können. — Ueb.

würden sich an diese Intonation, an diese Aussprache nicht zu singender Noten ebenso gewöhnen, wie sie sich an die Intonation unsrer ordentlichen musicalischen Noten gewöhnen. Die Uebung und die Fertigkeit, welche aus der Uebung folgt, sind in Ansehung der Stimme eben das, was der Bogen und die Hand des Instrumentisten in Ansehung der Violine sind. Kann man sich diese Intonation auch nur schwer vorstellen? Es würde nur darauf ankommen, daß man die Stimme dasjenige methodisch zu verrichten gewöhne, was sie alle Tage bei dem gewöhnlichen Reden verrichtet. Manchmal redet man geschwind, manchmal redet man langsam. Man braucht alle Arten von Tönen und läßt die Stimme sowohl im Heraufsteigen als im Herabsteigen durch alle mögliche Arten von Intervallen fortschreiten. Die in Noten geschriebene Declamation würde nichts als die in Noten geschriebenen Töne und Abänderungen der Aussprache sein. Wenigstens würde die Schwierigkeit, die sich bei der Ausführung einer solchen Notenschrift finden könnte, bei Weitem der Schwierigkeit nicht gleich kommen, Worte zu lesen, die man niemals gelesen hat, diese Worte zu singen und zugleich auf dem Flügel nach Noten zu accompagniren, die man nicht vorher durchstudiret hat. Und gleichwohl lernen auch Frauenzimmer durch die Uebung alle diese drei Stücke auf einmal verrichten.

Was aber die Art und Weise anbelangt, wie sich die angezeigte oder jede andre Declamation in Noten schreiben lasse, so kann es lange nicht so schwer sein, sie in gewisse Regeln zu bringen und diese Regeln auszuüben, als es schwer gewesen ist, die Kunst zu erfinden, wie man die Schritte und Figuren eines wohl von acht Personen getanzten Ballets in Noten schreiben könne, besonders da heut zu Tage diese Schritte so sehr verschieden und diese Figuren so sehr durch einander gewunden sind. Und gleichwohl ist Feuillée mit Erfindung dieser Kunst zu Stande gekommen, und seine Noten lehren auch sogar die Tänzer, wie sie sich mit den Armen betragen sollen. Ich will nur noch dieses hinzufügen: Seine „Choreographie“ ist nicht eher als im Jahr 1706 ans Licht getreten, und dennoch können sie seine Kunstverwandten sowohl in Frankreich als in andern Ländern schon fertig lesen.

Zehnter Abschnitt.

Fortsetzung der Beweise, daß die Alten ihre Declamation in Noten geschrieben. Von den Veränderungen, die zu den Zeiten des Augustus in der Declamation der Römer gemacht worden. Die Veränderungen, welche unter Ludewig XIV. mit dem Tanze und der Musik vorgenommen worden, werden damit verglichen.

Wir wollen auf die historischen Beweise zurückkommen, daß die Alten die Declamation ihrer theatralischen Stücke wirklich in Noten geschrieben. Sie sind hier von einem weit größern Gewichte als auf bloße Möglichkeiten sich stützende Vermuthungen.

So oft Cicero von der Declamation der dramatischen Verse redet, so oft redet er auch ganz anders davon, als wir von der Declamation der Verse des Corneille reden, welche willkürlich ist. Cicero redet von der Declamation der dramatischen Verse als von einer festgesetzten Melodie, nach welcher man beständig diese Verse ausgesprochen. Er redet davon als von einer Schönheit, die mit den Versen, welche er anführt, ebenso genau verbunden sei als die Schönheit, welche aus dem Inhalte und aus der Wahl der Worte entspringet. Nachdem Cicero einige Zeilen aus einer Tragödie angeführt, setzt er hinzu: „Es sind dieses vortreffliche Verse; der Inhalt, der Ausdruck, die Modulation, Alles ist darin traurig.“ Praeclarum carmen, est enim rebus, verbis et modis lugubre.*) Nicht anders würden wir ein Recitativ aus den Opern des Lulli loben.

Cicero redet in verschiednen Orten seiner Werke von den theatralischen Stücken des Livius Andronicus, des Ennius und des Nävius, dreier Dichter, welche ohngefähr zweihundert Jahr vor ihm gelebt hatten, nicht anders als von Declamationen, die man zu den Zeiten der Verfasser componiret habe, und deren man sich noch itzt zu seiner Zeit bediene. Wäre nun aber diese Declamation nicht aufgeschrieben gewesen, wie hätte sie sich so lange erhalten können? Man urtheile selbst, ob ich an dem Sinne des Cicero etwas ändre. „Wir haben“, sagt er, „anstatt der einfachen und ernsthaften Musik in den Stücken des Nävius und Livius Andronicus eine so muthwillige Musik einführen sehen, daß die Schauspieler, um dem Tacte derselben zu folgen, sich zu

*) *Quaest. Tuscul.* lib. V.

winden, die Augen zu verdrehen, den Kopf hin und her zu werfen, mit einem Worte, als Unsinnige sich zu betragen genöthiget sind." Und auf diese Art erklärt er sich, nachdem er vorher gesagt, daß Plato nicht so ganz Unrecht habe, wenn er behaupte, man könne die Musik in einem Lande nicht verändern, ohne daß diese Veränderung nicht auch eine merkliche Veränderung in den Sitten der Einwohner hervorbringen sollte. Ego nec tam valde id timendum nec plane contemnendum puto. Illa quidem musica, quae solebant quondam complecti severitatem jucundam Livianis et Naevianis modis, nunc videtis, ut eadem exultent, cervices oculosque pariter cum modorum flexionibus torqueant.*) Wir haben schon gesehen, daß die Geberden der Schauspieler dem Tacte ebensowohl unterworfen waren als die Recitation selbst.

Zu den Zeiten des Cicero fing man also an, die theatralische Declamation zu verändern. Und hundert Jahr nach dem Cicero fand Quintilian diese Declamation schon so voller weibischen Töne und so geil, daß er zwar sagt, man müßte die Kinder Musik lernen lassen, sogleich aber auch hinzusetzt, er verstehe darunter nicht, daß man ihnen einen Geschmack an derjenigen Musik beibringen solle, welche zu seiner Zeit auf der Bühne herrschte. „Ihre Gesänge", fährt er fort, „sind so voller Unverschämtheit und Geilheit, daß man ihnen mit Recht vorwerfen kann, daß sie die wenige männliche Tapferkeit, die uns noch übrig war, völlig erstickt haben." Non hanc a me praecipi, quae nunc in scenis effeminata et impudicis modis fracta, non ex parte minima, si quid in nobis virilis roboris manebat, excidit.**) Die Alten alle glaubten steif und fest, daß der Charakter derjenigen Musik, welche in diesem oder jenem Lande am Gebräuchlichsten war, einen sehr großen Einfluß auf die Sitten der Einwohner habe. Wollten wir wohl eine so allgemeine Meinung, die sich auf geschehene Dinge gründete, auf Dinge, die Diejenigen, die davon geschrieben, selbst mit angesehen, zu verwerfen wagen, da wir doch nur einen so unvollkommenen Begriff von der Musik der Alten haben? Die Philosophie, von welcher unser Jahrhundert so besonders Profession macht, mag darüber richten. Man kann itziger Zeit sogar an denjenigen Orten, wo die Einwohner von verschiedner Religion sind, bemerken, daß sie nach geendetem Gottesdienste nicht wieder mit ebenderselben Gemüthsverfassung aus der Kirche gehen. Dieser flüchtige Eindruck wird sogar zu einer Gewohn-

*) *Cic. De legib.*, lib. II.
**) *Quint. Inst.* lib. prim. cap. 12.

heit, und in einigen von diesen Ländern ist der Regent genöthiget worden, das protestantisch gewordene Volk durch öffentliche Edicte des Sonntags nach dem Gottesdienste zu denjenigen Ergetzlichkeiten anhalten zu lassen, die es sich von freien Stücken zu machen pflegte, ehe es mit seinem Glaubensbekenntnisse zugleich die äußerliche gottesdienstliche Verehrung veränderte. Doch wir wollen diese Materie, die sehr bald gar zu ernsthaft werden möchte, verlassen und uns wieder zu unsrer vorhabenden Sache wenden.

Diejenigen, welche keine andern Bühnen kennen als die französische, werden den ganzen Sinn der Stelle des Quintilian's, die ich eben itzt angeführt habe, nicht sogleich begreifen. Ob man gleich verschiedne ziemlich schlüpfrige Stücke auf derselben gesehen hat, so hat man doch noch immer eine große Anständigkeit, sowohl in den Tönen als in den Geberden dabei beobachtet. Allein es giebt Bühnen in andern Ländern, auf welchen die Schauspieler täglich in den vom Quintilian getadelten Fehler fallen, indem sie alle die Töne und alle die Accente, um mich nicht umständlicher einzulassen, nachahmen, welche die brünstigsten Personen hören lassen, wenn sie sich endlich in völliger Freiheit sehen.

Wenn man die „Dichtkunst" des Horaz lieset, so sieht man wohl, daß der Fehler, welchen Quintilian der theatralischen Declamation seiner Zeit vorwirft, daher gekommen sei, weil man sie, sowohl von Seiten der Recitation als von Seiten der Geberden, lebhafter, affectreicher und nachdrücklicher machen wollen, als sie in den vorhergehenden Zeiten gewesen. Da Horaz nach dem Cicero und vor dem Quintilian geschrieben hat, so wird es nicht undienlich sein, dasjenige zu untersuchen, was er von den Veränderungen, die zu seiner Zeit mit der theatralischen Declamation gemacht worden, und von dem Unterschiede sagt, der sich damals zwischen der alten und neuen Art zu recitiren fand.

„Vordem", sagt Horaz, „bediente man sich zum Accompagniren und zur Unterstützung der Chöre noch keiner Flöten, die mit den Trompeten gleichen Umfang haben, und die man mit Ringen von Messing umlegen muß. Man brauchte auf dem Theater nichts als sehr einfache Blasinstrumente, die noch sehr wenig Löcher hatten und also von einem sehr kleinen Umfange waren."

Tibia non, ut nunc, orichalco vincta, tubaeque
Aemula, sed tenuis simplexque foramine pauco
Adspirare et adesse choris erat utilis.*)

*) *Horat. De art. poet.*

„Allein itzt", fügt Horaz hinzu, „ist es ganz anders. Erstlich ist die Bewegung des Tacts beschleuniget worden, und man bedient sich, um sie festzusetzen, solcher Abmessungen, dergleichen man sich vorher nie bedient; und hierdurch hat die Recitation ihr altes gesetztes Wesen verloren."

Accessit numerisque modisque licentia major.

„Auch hat man", fährt Horaz fort, „den Instrumenten einen weitern Umfang gegeben, als sie vordem hatten. Da also die Töne, nach welchen man declamirt, vermehrt worden, so sind auch mehr verschiedne Klänge in die Recitation gebracht worden, als man vormals hineinbrachte. Die Schauspieler müssen itzt weit mehr Töne aus ihrer Lunge herausholen als sonst, wenn sie diesen neuen Instrumenten folgen wollen, deren Saiten sie ohne Schonen bestrafen, sobald sie den geringsten Fehler begehen. Denn in der That, je gesangreicher eine Declamation war, desto merklicher mußten die Fehler Desjenigen, der sie ausführte, werden."

Man erlaube mir, daß ich mich zur Erläuterung dieser Stelle des Horaz einer Vergleichung, die von dem Kirchengesange genommen ist, bedienen darf. Der h. Ambrosius ließ bei dem Gesange, den man noch itzt den Ambrosianischen nennet, nicht mehr als vier Modos anbringen, welche die authentischen heißen. Dadurch nun ward der Gesang zwar weit ernsthafter, zugleich aber auch weniger schön und ausdrückend. Von den funfzehn Saiten oder den funfzehn Hauptnoten, aus welchen das System der harmonischen Musik bestand, wurden auch sogar vier Töne, nämlich der höchste Ton und die drei tiefsten Töne, in dem Ambrosianischen Gesange ganz und gar nicht gebraucht. Als ihn der h. Ambrosius componirte, waren die Bühnen noch offen, und man recitirte auf denselben in eben der Sprache, in welcher man in der Kirche sang. Allem Ansehen nach wollte dieser heilige Mann also nicht haben, daß man in der Kirche die dem Theater eigenthümlichen und am Meisten auf demselben gebräuchlichen Töne hören sollte. Der h. Gregorius, welcher den sogenannten Gregorianischen Gesang, ungefähr funfzig Jahr*) nachdem die Bühnen verschlossen worden, angab, brauchte acht Modos dabei, indem er zu den vieren, deren sich der h. Ambrosius bedient hatte, noch die sogenannten phlagales hinzuthat. Es wurden also in dem Gregorianischen Gesange alle funfzehn Saiten der alten

*) Gegen das Jahr 590.

Musik angebracht, und alle Menschen fanden, daß der Gregorianische Gesang dem Ambrosianischen so sehr an Schönheit vorzuziehen sei, daß die gallischen Kirchen zur Zeit unsrer Könige vom zweiten Stamme den Ambrosianischen Gesang zu brauchen aufhörten und den Gregorianischen dafür einführten.

Ich lasse den Horaz wieder das Wort ergreifen. „Zu gleicher Zeit sahen sich die Schauspieler genöthiget, ihre Geberden sowohl als ihre Aussprache zu beschleunigen, weil man die Bewegung des Tacts geschwinder gemacht hatte. Ihre übereilte Declamation schien also eine ganz neue Art zu recitiren zu sein. Endlich war es auch nothwendig geworden, daß der Instrumentenspieler, welcher so schwer zu treffende Töne angeben sollte, oft von einer Seite der Bühne zu der andern gehen mußte, damit die Schauspieler seine Töne in der Nähe desto besser hören könnten. Unsere theatralische Declamation ist also so lebhaft und so heftig geworden, daß der Schauspieler, welcher als eine Person, die über die Zukunft Betrachtungen anstellt, ganz gesetzt recitiren sollte, die allerweisesten Lehrsprüche mit mehr Bewegungen herausstößt, als kaum die Priesterin zu Delphos machte, wenn sie ihre Orakel vom Dreifuße kundthat."

Sic priscae motumque et luxuriam addidit arti
Tibicen traxitque vagus per pulpita vestem;
Sic etiam fidibus voces crevere severis,
Et tulit insolitum eloquium facundia praeceps,
Utiliumque sagax rerum et divina futuri
Sortilegis non discrepuit sententia Delphis.

Die übereilten Geberden dieser Schauspieler mußten freilich Denjenigen als convulsivische Bewegungen vorkommen, die an eine einfache und langsame Recitation gewöhnt waren. Ebenso würden Zuschauer, die nichts Anders als englische Komödien hätten spielen sehen, das Spiel italienischer Komödianten für die Declamation unsinniger Leute halten. Die neue Art zu recitiren wird den Römern also anfangs sehr außerordentlich geschienen haben; doch werden sie sich auch bald daran gewöhnt haben, weil man sich sehr leicht an solche Neuigkeiten gewöhnt, welche mehr Thätigkeit und mehr Leben in die theatralischen Vorstellungen bringen.

Man kann sogar mit gutem Grunde glauben, daß die erste Ursache, warum die theatralische Declamation zu den Zeiten des Cicero verändert worden, diese gewesen, weil die Römer, die seit

hundert Jahren mit den Griechen viel umgegangen waren und bei ihnen die Künste und Wissenschaften studirten, ihre ganze Art auszusprechen damals veränderten, und das Theater also weiter nichts that, als daß es der Welt folgte und sich nach seinem Muster bequemte.

Cicero sagt es uns selbst, daß die Aussprache der Römer zu seiner Zeit von der Aussprache ihrer Vorfahren sehr unterschieden gewesen. Sie war mit Accenten und mit Abänderungen der Stimme überhäuft worden, die man von der Aussprache der Fremden nachgeahmet hatte. Und dieses eben nennt Cicero eine neue, von auswärts eingeführte Mode, peregrinam insolentiam. „Urtheile“, läßt dieser Schriftsteller den Crassus sagen, „von der alten Aussprache nach der Art, mit welcher noch itzt einige Frauenzimmer aussprechen! Da das Frauenzimmer weniger unter die Leute kömmt als die Mannspersonen, so verändern sie auch weniger ihre Aussprache, die sie in der Jugend erlernt haben. Wenn ich meine Schwiegermutter Lälia“, fährt Crassus fort, „reden höre, so kömmt es mir vor, als ob ich die Stücken des Plautus und Nävius recitiren hörte; denn ihre Aussprache ist ganz einfach, ohne Nachdruck und ohne die Accente und Veränderungen der Stimme, die wir aus andern Sprachen hinübergenommen haben. Kann ich nicht mit Recht glauben, daß der Vater der Lälia ebenso gesprochen habe, als sie spricht?“ Equidem cum audio socrum meam Laeliam (facilius enim mulieres incorruptam antiquitatem conservant, quod, multorum sermonis expertes, tenent semper, quae prima didicerunt), sed eam sic audio, ut Plautum mihi ac Naevium videar audire, sono ipso vocis ita recto et simplici, ut nihil ostentationis aut imitationis afferre videatur, ex quo sic locutum ejus patrem judico.*) Wir haben diese Stelle schon angeführt, um zu zeigen, daß die Declamation der theatralischen Stücke kein eigentlich so genannter Gesang gewesen sei, weil sie der gewöhnlichen Art zu reden so gar sehr beigekommen. Die Völker können ihre Aussprache verändern, ebensowohl als sie ihre Sprache verändern können. Unter der Regierung Heinrich's IV. schlich sich an dem französischen Hofe der gasconische Ton und Accent ein. Allein diese Mode hörte mit der Regierung dieses Königs auf, welcher die Gasconier liebte und sie vorzüglich vor allen seinen Unterthanen beförderte, weil er in ihrer Provinz war geboren und erzogen worden.

*) *Cic. De orat.*, lib. III.

Nothwendig müssen diejenigen Personen, welche eine Sprache reden, deren Aussprache geschwinder und accentuirter geworden ist, auch geschwindere und häufigere Geberden machen. Dieses folgt aus der Organisation des menschlichen Körpers. Gestus cum ipsa orationis celeritate crebrescit, sagt Quintilian.*) Und in der That setzt auch dieser Schriftsteller, nachdem er die Regeln des Cicero wegen der Geberden des Redners gelobt, hinzu: „Wir sind heut zu Tage an lebhaftere Geberden gewöhnt. Wir fordern daher auch von dem Redner diese heftigere Action." Sed jam recepta est actio paulo agitatior, etiam et exigitur.

Der jüngere Plinius, welcher des Quintilianus Schüler gewesen war, schreibt an einen seiner Freunde, „daß er sich ihm dasjenige, was die Redner, die er eben gehört habe, gesprochen, und mit was für einer weibischen Verzärtlung der Stimme sie es gesprochen, zu erzählen schäme." Pudet referre, quae et quam fracta pronuntiatione dicantur.**) Eine Declamation, die man gar zu ausdrückend machen will, muß nothwendig in die zwei entgegengesetzten Fehler fallen. Manchmal wird sie allzu hochtrabend und mit ausschweifenden Abänderungen der Stimme allzu angefüllt sein, und manchmal wird die Recitation in das gar zu Kraftlose fallen. Daher wirft auch Plinius der Declamation, die er tadelt, vor, daß sie nicht selten in ein Geschrei ausarte, immodicum insolitumque clamorem. Ebendieser Schriftsteller führt noch an, daß Domitius Afer, ein in der römischen Geschichte berühmter Redner, der sich ohngefähr dreißig Jahr nach dem Tode des Cicero zuerst vor Gerichte hören ließ, die neue Art zu declamiren den Verlust der Beredsamkeit genannt habe. „Artificium hoc periit," sagte er, nachdem er einige junge Leute ihre Reden hatte halten hören. Allein die Kritik des Afer war vielleicht ein übertriebner Tadel. Wenigstens ist so viel gewiß, daß dieser Redner in einem Geschmacke declamirte, der demjenigen, welchen er hier tadelt, ganz entgegengesetzt war, indem er Alles sehr ernsthaft und langsam aussprach. Cum apud Centumviros diceret graviter et lente, hoc enim illi actionis genus erat, sagt Plinius, indem er von dem Afer spricht. Meine Absicht ist auch gar nicht, durch Anführung dieser Stellen zu beweisen, daß die Römer Unrecht gethan, indem sie ihre Art zu declamiren geändert, sondern ich will nur zeigen, daß sie sie wirklich verändert,

*) *Quint. Inst.* l. XI. c. 3.
**) *Plin. Epist.* 14. lib. XII.

und zwar zu den Zeiten des Cicero zu verändern angefangen haben.

Freilich wird man allem Ansehen nach die Sachen übertrieben haben, weil der Mittelweg immer am Schwersten zu halten ist, und weil ohne Zweifel die Componisten der Declamation, die Instrumentisten und die Schauspieler sich um die Wette werden bestrebt haben, Einer den Andern in Ansehung des Ausdrucks zu übertreffen. Dieses ist das gewöhnliche Schicksal aller Neuigkeiten, an welchen das Publicum Geschmack findet. Nur wenige Künstler bleiben innerhalb den Schranken, welche die Vernunft vorschreibt, die meisten übertreten sie und verfallen in Ausschweifungen.

Das Schicksal, welches die Musik in Frankreich seit achtzig Jahren gehabt hat, ist dem Schicksale sehr ähnlich, welches die Declamation zu den Zeiten des Cicero hatte. Vor hundertundzwanzig Jahren waren die Gesänge, die in Frankreich componirt wurden, überhaupt zu reden, weiter nichts als eine Folge von langen Noten und das, was die Tonkünstler manchmal *du gros Fa* nennten. Das Tempo bei der Ausführung war sehr langsam. Die Sänger und Instrumentisten waren es gar nicht einmal fähig, eine schwerere Musik aufzuführen. Man dachte gar noch nicht einmal daran, andre Musiken zu componiren. Vielleicht hatte man in den vorhergehenden Zeiten mehr davon verstanden; allein man war davon abgekommen. Es haben mich Alle, die unsre Musik und die Geschichte unsrer Musik am Besten verstehen, und die ich vorher allezeit um Rath gefragt, ehe ich etwas niedergeschrieben, versichert, daß vor hundertundzwanzig Jahren unsre Musik in der Verfassung gewesen sei, wie ich sie itzt angegeben habe. Die Nothwendigkeit hatte noch nicht einmal sie tactmäßig aufzuschreiben gelehrt. Wie sehr hat sich der Geschmack seitdem verändert! Die Fortschreitung in unserm Gesange ist so eilig geworden, daß sie nicht selten ohne Anmuth und Ausdruck ist.

Diese Veränderung hat noch zu einer viel größern Veränderung in unsern Tänzen, und besonders in unsern theatralischen Tänzen Anlaß gegeben. Vor achtzig Jahren war das Tempo in allen unsern Stücken für die Ballets ein sehr langsames Tempo, und ihr Gesang, wenn ich mich dieses Ausdrucks hier bedienen darf, hielt auch in seiner größten Munterkeit noch immer einen gesetzten Schritt.

Man führte diese Tanzstücke mit Lauten, Theorben und

Violinen aus, wozu man noch einige Violons fügte, und Schritte und Figuren der auf solche Stücke componirten Ballets waren langsam und einfach. Die Tänzer konnten in ihrem Betragen alle mögliche Anständigkeit beobachten, weil die Ballets, die sie auszuführen hatten, wenig von den ordentlichen Bodentänzen unterschieden waren.

Kaum aber hatte der kleine Molière an zwei oder drei Stücken gewiesen, daß man etwas Bessers machen könne, als Lulli erschien und für die Ballets Stücke zu componiren anfing, die man geschwinde Stücke nennt. Weil nun die Tänzer, welche die auf solche Stücke verfertigten Ballets ausführen mußten, genöthiget waren, sich viel geschwinder und lebhafter zu bewegen, als sich noch keine Tänzer vorher bewegt hatten, so behaupteten nicht wenig Leute, daß man den guten Geschmack im Tanzen zu verderben suche und nichts als Gaukelspiele einführen wolle. Die Tänzer selbst konnten sich nicht anders als mit vieler Mühe in diese neue Melodien schicken, und oft mußte Lulli selbst die Entreen verfertigen, die er nach den Stücken, wovon ich rede, wollte tanzen lassen. Er mußte zum Exempel die Schritte und Figuren in der Chaconne des „Cadmus" verfertigen, weil Beauchamps, welcher damals seine Ballets machte, sich nicht recht in den Charakter dieses Stücks schicken konnte.

Die glückliche Aufnahme, welche die geschwinden Tanzstücke erhielten, brachte den Lulli auf den Einfall, noch andre zu componiren, welche zugleich geschwind und charakterisirt waren. Man nennt charakterisirte Tanzstücke gemeiniglich solche, deren Gesang und Rhythmus den Geschmack einer besondern Musik nachahmen, und von der man sich einbildet, daß sie gewissen Völkern oder wohl gar gewissen fabelhaften Personen aus dem Alterthume eigen gewesen, die vielleicht niemals existirten. Die Einbildungskraft erfindet sich also diesen Gesang und diese Musik nach dem, was sie von dem Charakter derjenigen Personen gehört hat, welchen der Tonkünstler diese seine Tanzstücke leihen will. Und aus der Uebereinstimmung der Stücke mit diesem Begriffe, welcher für sich zwar unbestimmt, aber dennoch ohngefähr bei allen Menschen ebenderselbe ist, beurtheilet man ihre Schicklichkeit; denn auch diese eingebildete Musik hat, wie wir schon gesagt haben, ihre Wahrscheinlichkeiten. Ob wir gleich niemals die Musik des Pluto gehört haben, so glauben wir dennoch eine Art von Wahrscheinlichkeit in den Violinstücken zu finden, nach welchen Lulli das Gefolge des Höllengottes in dem vierten Aufzuge des

Oper „Alceste" tanzen läßt, weil diese Stücke ein ruhiges und ernstes Vergnügen, oder wie Lulli selbst sagt, eine verhüllte Freude verrathen. Die charakterisirten Stücke sind auch wirklich in Ansehung der Hirngespenster, die sich unsre Einbildungskraft erschaffen hat, aller Arten des Ausdrucks ebensowohl fähig als andre Stücke. Sie drücken zwar eben das aus, was die andern ausdrücken, allein sie drücken es in einem besondern und der Wahrscheinlichkeit gemäßen Geschmacke aus, die wir uns erdacht haben.

Weil die Balletmeister, deren sich Lulli bediente, nicht ebenso geschwind vollkommen wurden als er, so sah er sich noch oft genöthiget, die Ballets auf charakterisirte Stücke selbst zu machen. Ein halb Jahr vor seinem Tode machte er noch selbst das Ballet auf das Stück, nach welchem er die Cyklopen in dem Gefolge des Polyphemus*) wollte tanzen lassen. Allein nach der Zeit haben sich die Tänzer so sehr verbessert, daß sie noch weiter gegangen als die Tonkünstler selbst und diesen oft Anlaß zu Melodien von einem ganz neuen Charakter gegeben haben, so wie sie sich zu den Ballets schickten, welche die Tänzer selbst erfunden hatten.

Durch diese Nacheifrung haben die Ballets und die Melodien eine Mannichfaltigkeit und Zierlichkeit bekommen, die sie vordem nicht hatten. Vor ungefähr sechzig Jahren tanzten die Faune, die Schäfer, die Bauern, die Cyklopen und die Tritone fast auf einerlei Art. Itziger Zeit aber sind die Tänze in verschiedne Charaktere eingetheilt. Wenn ich mich nicht irre, so zählen die Kunstverwandte derselben bis sechzehn, deren jeder auf der Bühne seine eigenthümlichen Schritte, Stellungen und Figuren hat. Die Weibspersonen selbst haben sich nach und nach mit diesen Charakteren abgegeben, und sie drücken sie in ihren Tänzen ebensowohl aus als die Mannspersonen.

Ich will nicht in Abrede sein, daß man nicht manchmal unsere Musik und unsern Tanz eben dadurch, weil man sie allzu sehr bereichern und allzu ausdrückend machen wollen, sollte verdorben haben. Allein dieses ist das unvermeidliche Schicksal aller Künste, wenn sie einer gewissen Vollkommenheit zueilen. Es finden sich immer Künstler, welche die Grenzen überschreiten und ihre Werke verunstalten, weil sie ihnen allzu viel Zierlichkeit geben wollen. Diejenigen, welche für den alten Geschmack sind, führen zu ihrer Rechtfertigung gemeiniglich die Ausschweifungen an, in welche die Künstler fallen, die Alles, was sie machen, übertreiben, und

*) In der Oper „Galatea".

wollen daher beweisen, daß der neue Geschmack verwerflich sei. Allein das Publicum, welches die Mängel der Kunst und die Fehler des Künstlers zu unterscheiden weiß, hält neue Erfindungen deswegen nicht für schlecht, weil sie hier und da gemißbraucht werden. Und daher hat es sich auch an die neue Art, auf dem Theater zu tanzen, so wohl gewöhnt, daß es nunmehr den Geschmack im Tanzen, welcher vor sechzig Jahren herrschte, für sehr elend halten würde. Diejenigen, welche unsre theatralischen Tänze stufenweise zu ihrer itzigen Vollkommenheit haben gelangen sehen, sind nicht so sehr darüber erstaunt als die Fremden, welche seit langer Zeit in Frankreich nicht gewesen sind und daher diese Verbesserung nicht anders als für eine schleunige Veränderung halten können. Nach dieser Ausschweifung, welche eine wichtige Stelle des Horaz ganz handgreiflich zu erklären scheinet, wollen wir auf die theatralische Declamation der Alten wieder zurückkommen. Das, was ich von der Art, wie sie ausgeführt wurde, sagen werde, wäre allein hinlänglich gewesen, mein ganzes Vorgeben zu beweisen.

Elfter Abschnitt.

Die Römer theilten oft die theatralische Declamation zwischen zwei Schauspieler, deren einer recitirte, indem der andre die Geberden machte.

Oft ward die Declamation verschiedner Scenen in dramatischen Stücken zwischen zwei Schauspieler getheilt. Der Eine mußte recitiren, und der Andre mußte die Geberden machen. Wie hätten aber diese zwei Schauspieler mit einander übereintreffen können, wie hätten Beide mit dem Accompagnement einerlei Fall beobachten können, wenn die Declamation nicht abgeredet gewesen wäre, so daß Jeder genau gewußt, was sein Gefährte zu thun habe, und in wie viel Zeit er es thun müsse? War dieses aber wohl ohne etwas Geschriebnes möglich? Wir wollen zu den Beweisen schreiten. Nachdem Titus Livius die Geschichte der ersten theatralischen Vorstellungen zu Rom beschrieben, nachdem er von den ersten Progressen in diesen Vorstellungen dasjenige gesagt, was wir im vorhergehenden Abschnitte angeführt haben, so erzählt er zur Fortsetzung der Geschichte der römischen Bühne diejenige Begebenheit, welche zur Theilung der Declamation

Anlaß gegeben, und sagt sogar die Gründe, warum dieser Gebrauch als der beste beibehalten worden.

„Livius Andronicus, ein berühmter Dichter, welcher ohngefähr fünfhundertundvierzehn Jahr nach Erbauung der Stadt und ohngefähr hundertundzwanzig Jahr nach Eröffnung der Bühnen zu Rom lebte, spielte in einem von seinen Stücken selbst mit. Es war damals Mode, daß die dramatischen Dichter selbst mit auf die Bühne traten und eine Person in ihren Spielen vorstellten. Das Volk, welches sich die Freiheit herausnahm, die es sich noch itzt in Frankreich und Italien nimmt, indem es sich diejenigen Stellen, die ihm gefallen, wiederholen läßt, das Volk, sage ich, schrie so oft *Bis* und ließ den armen Andronicus zu so oft wiederholten Malen recitiren, daß er ganz heischer ward. Da er also nicht mehr declamiren konnte, so ließ es sich das Volk gefallen, daß er einen Sclaven vor den Instrumentisten stellen durfte, welcher die Verse recitiren mußte, und unterdessen machte Andronicus ebendieselben Geberden, die er, als er selbst recitirte, gemacht hatte. Nunmehr merkte man, daß seine Action viel lebhafter sei, weil er alle seine Kräfte auf die Geberden allein wenden konnte und die Mühe zu recitiren einem Andern oblag. Man kam also", fährt Livius fort, „auf den Einfall, die Declamation zwischen zwei Schauspieler zu theilen und, so zu reden, nach dem Tacte der Geberden recitiren zu lassen. Dieser Gebrauch ist auch so durchgängig angenommen worden, daß die Schauspieler nun weiter nichts als die dialogischen Zeilen selbst recitiren." Livius — — idem scilicet, quod omnes tunc erant, suorum carminum actor, dicitur, cum saepius revocatus vocem obtudisset, venia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vigente motu, quia nihil vocis usus impediebat. Inde ad manum cantari histrionibus coeptum, diverbiaque tantum ipsorum voci relicta.*) Ich werde hoffentlich nicht erst sagen dürfen, wie wichtig das Zeugniß des Livius in dieser Sache sei, und wie wenig ihm alle nur mögliche Vernünfteleien anhaben können. Jedermann muß mir diese Wahrheit zugestehen.

Die angeführte Stelle braucht weiter keine Auslegung als eine authentische Erklärung der Worte *canticum* und *diverbium*. Wir finden sie bei dem Diomedes. Nachdem dieser alte Sprachlehrer gesagt, daß die theatralischen Stücke aus Chören, aus

*) *Tit. Liv. Hist.* lib. VII.

Dialogen und Monologen bestünden, so setzt er hinzu: „Die Dialogen sind diejenigen Stellen eines Stücks, wo verschiedne Personen mit einander reden. Die cantica oder Monologen sind diejenigen Stellen, wo nur ein Schauspieler ganz allein redet, oder wenn ja eine zweite Person noch auf der Bühne ist, diese zweite Person dennoch mit der ersten nicht im Gespräche ist und das, was sie zu sagen hat, nur beiseite sagt." Membra comoediarum tria sunt, diverbium, canticum et chorus. Diverbia sunt partes comoediarum, in quibus diversorum personae versantur. In canticis autem una tantum debet esse persona, aut si duae fuerint, ita debent esse, ut ex occulto una audiat et eloquatur, sed secum, si opus fuerit, verba faciat.*) Man muß bedenken, daß diese Stellen eines dramatischen Stücks, welche die Alten cantica nennten, gemeiniglich die alleraffectreichsten sind, weil die Person in völliger Freiheit zu sein glaubet und daher ihren geheimsten und ungestümsten Empfindungen, die sie in den andern Scenen zurückhalten oder verstecken mußte, den Ausbruch läßt.

Von dem Gesange oder der harmonischen Declamation dieser canticorum kann man sich einigermaßen aus dem einen Begriff machen, was Quintilian davon sagt, ob er gleich nur im Vorbeigehen davon redet. Indem er über eine gewisse Stelle aus der Rede des Cicero für den Milo seine Betrachtungen macht, die in der Aussprache nicht anders als sehr emphatisch sein müsse, so sagt er, daß sie etwas vom cantico an sich habe. „Man sieht wohl," setzt Quintilian hinzu, „daß man sie unmöglich recitiren könne, ohne den Kopf ein Wenig zurückzuwerfen, welches natürlicher Weise von selbst geschieht, wenn man etwas mit Nachdruck vortragen will. Die Stimme findet einen freiern Ausgang, wenn man den Kopf in dieser Stellung hält." Pleniore tamen haec canali fluunt: *Vos, Albani tumuli atque luci* etc., nam cantici quiddam habent sensimque resupina sunt.**) Auch sagt Quintilian an einem andern Orte, welchen wir schon angeführt haben, um zu erweisen, daß die Declamation kein eigentlich so genannter Gesang gewesen sei, „daß zwar ein Knabe, welchen man Poeten lesen läßt, sie anders lesen müsse als Prosa, allein er muß seine Stimme doch nicht so sehr abändern, als ob er ein canticum auf dem Theater recitire." Sit autem lectio

*) *De arte grammat.*, lib. III. p. 4.
**) *Quint. Inst.* lib. XI. cap. 3.

virilis et cum suavitate quadam gravis, non quidem prosae similis, quia carmen est et poetae canere se testantur: non tamen in canticum dissoluta.*)

Da Livius weiter nichts thut, als daß er den Ursprung des zu seiner Zeit üblichen Gebrauchs erzählt, so würde ich mir es gewiß nicht in den Sinn kommen lassen, seine Erzählung durch das Zeugniß andrer Schriftsteller zu bekräftigen, wenn die Sache, die er uns meldet, nicht gar zu sonderbar scheinen möchte. Da sie aber nur allzu Vielen nicht anders als sehr seltsam vorkommen kann, so wird es nicht undienlich sein, noch einige andre Stellen aus den Alten anzuführen, welche eben das sagen, was Livius gesagt hat.

Valerius Maximus, welcher unter dem Tiberius schrieb, erzählt die Begebenheit des Andronicus fast mit ebendenselben Ausdrücken als Livius. „Andronicus“, sagt er, „spielte in einer von seinen Tragödien und ward von den Zuschauern genöthiget, eine gewisse Stelle so oft zu wiederholen, daß er ganz heischer ward und die Verse von einem seiner Sclaven unter dem Accompagnement eines Instrumentisten recitiren lassen mußte, mittlerweile er selbst die Geberden machte.“ Is sui operis actor, cum saepius a populo revocatus vocem obtudisset, adhibito pueri et tibicinis concentu gesticulationem tacitus peregit.**)

Lucianus***) in dem Werke, welches er von der Tanzkunst, so wie sie bei den Alten war, geschrieben hat, sagt bei Gelegenheit der tragischen Personen, daß man sie von Zeit zu Zeit einige tragische Verse aussprechen höre, und daß sie bei Aussprechung derselben auf weiter nichts dächten, als die Töne wohl herauszubringen, indem die Künstler und die Dichter, welche die Stücke auf das Theater gebracht, für das Uebrige schon gesorgt hätten. Einige Zeilen darauf fügt er hinzu: Vor diesem machte ebenderselbe Schauspieler, welcher recitirte, auch die Geberden; weil aber die Action das freie Athemholen verhindert und der Aussprache folglich schadet, so hat man Denjenigen, welche die Geberden machen, Sänger zugegeben, welche für sie recitiren. Aulus Gellius, ein Zeitverwandter des Lucian's, sagt, „die Sänger, welche zu seiner Zeit, ohne sich zu bewegen, recitirten, hätten auf dem alten Theater Beides gethan, Ge-

*) *Ibid.* lib. I. cap. 10.
**) *Val. Max.* lib. II. c. 4.
***) *Lucian. De orches.*

berden gemacht und recitirt.“ Saltabundi autem canebant, quae nunc stantes canunt. *)

Alle diese Nachrichten werden auch noch von dem Zeugnisse des Donatus unterstützt, welcher ausdrücklich von dem Theater geschrieben hat. „Die Schauspieler“, sagt er, wenn er von den Komödien des Terenz redet, „recitirten das Dialogische selbst, die *cantica* aber hatte nicht der Dichter, sondern ein geschickter Tonkünstler in Noten gesetzt.“ Diverbia histriones pronuntiabant. Cantica vero temperabantur modis non a poeta, sed a perito artis musices factis. **)

Endlich gedenkt auch Isidorus Hispalensis, welcher wenigstens Leute konnte gekannt haben, die auf den alten römischen Bühnen Vorstellungen mit angesehen hatten, dieser unter zwei Schauspieler vertheilten Declamation. Er redet von einem gewissen Orte der Bühne und sagt, daß sich eben auf diesen Ort die Dichter und die Sänger der Tragödien und Komödien gestellet, wenn sie ihre Rollen recitiret, zu welchen die übrigen Schauspieler die Geberden gemacht. Man sieht nämlich aus der Geschichte des Livius Andronicus, welche Titus Livius erzählt, und aus verschiednen andern Stellen der Alten, daß die Dichter in ihren Stücken oft selbst gesungen, d. i., daß sie selbst diejenigen Stellen recitirt, welche die Geberdenmacher nicht recitirten. Ibi enim poetae comoedi et tragoedi ad certamen conscendebant, iisque canentibus alii gestus edebant. ***) Vier Verse einer Sinnschrift der lateinischen Anthologie beschreiben einen Schauspieler sehr wohl, welcher zu dem, was andre Schauspieler recitiren, nachdem der Chorus zu reden aufgehöret, schickliche Geberden macht.

Ingressus scenam populum saltator adorat
  Sollerti spondens prodere verba manu;
Nam cum grata chorus diffudit cantica, dulcis
  Quae resonat cantor, motibus ipse probat.

Wir wollen uns weiter unten erklären, warum wir *saltator* durch Schauspieler übersetzen.

Es wird nöthig sein, den Leser hier an drei Dinge zu erinnern. Erstlich daran, daß die Bühnen der Alten weit größer als unsre Bühnen waren, und daß sie weit weniger erleuchtet

*) *A. Gellius* lib. XX. cap. 2.
**) *Fragm. de trag. et comoed.*
***) *Isid. Orig.* lib. XVIII. cap. 44.

waren. Das Tageslicht, wie ich bald sagen werde, welches die alte Bühne erleuchten mußte, konnte sie nicht so helle machen, als es unsre theatralische Erleuchtungen thun können. Die Alten sahen also ihre Schauspieler nicht so in der Nähe und folglich auch nicht so deutlich, als wir unsre sehen. Zweitens daran, daß die alten Schauspieler in Masken spielten und man also an den Bewegungen des Mundes und der Gesichtsmuskeln nicht sehen konnte, ob sie redeten, oder ob sie nicht redeten. Folglich konnte der Zuschauer das Lächerliche auch nicht gewahr werden, welches man an zwei Personen zu finden glaubt, davon eine Geberden macht, ohne zu reden, und die andre in einem pathetischen Tone redet, ohne die Hände, die sie kreuzweis über einander gelegt hat, im Geringsten zu bewegen. Drittens daran, daß die Masken, deren sich die Schauspieler damals bedienten, die Stimme, wie wir weiter unten erklären werden, verstärken helfen und also nothwendig den Klang derselben so verändern mußten, daß man schwerlich unterscheiden konnte, ob zum Exempel Micion in den Canticis ebendieselbe Stimme habe, die er in den Gesprächen gehabt hatte. Allem Ansehen nach wird man wohl auch einen Sänger gewählt haben, dessen Stimme, so viel möglich, der Stimme des Schauspielers gleichgekommen, so daß es fast unmöglich gewesen, diese zwei Stimmen, die beide durch die Maske gegangen, von einander zu unterscheiden. Dieser Sänger stellte sich auf eine Art von Gerüste,*) welches gegen den tiefen Theil der Scene zuging.

Zwölfter Abschnitt.

Von den Masken der alten Schauspieler.

Es wird hier nicht undienlich sein, eine Ausschweifung über die Masken zu machen, womit sich die griechischen und römischen Komödianten, wenn sie spielten, den Kopf bedeckten. Sie wird dasjenige, was ich noch von der zwischen dem Geberdenmacher und Sänger vertheilten Declamation zu sagen habe, besser verstehen helfen. Aeschylus hatte diesen Gebrauch in Griechenland eingeführt. Diomedes sagt uns wohl, daß Roscius Gallus zuerst eine Maske auf das römische Theater ge-

*) *Isid. Orig.* lib. XVIII.

bracht habe, um den Fehler seiner schielenden Augen zu verbergen, allein er sagt uns nicht, wenn dieser Roscius gelebt habe. Personis vero uti primus coepit Roscius Gallus, praecipuus histrio, quod oculis obversis erat, nec satis decorus in personis, nisi parasitos pronuntiabat.*) Dieser Gebrauch hat sich zum Theil auch sogar auf den neuern Bühnen erhalten. Verschiedne Personen der italienischen Komödie haben Masken vor. Und ob wir gleich niemals allen unsern Schauspielern Masken gegeben haben, welches die Alten thaten, so ist es doch noch nicht lange her, als man sich ihrer sehr öfters auf dem französischen Theater bei Vorstellung der Komödien bediente. Man bediente sich ihrer auch sogar dann und wann bei Vorstellung der Tragödien; und ob sie gleich nunmehr aus diesen gänzlich verwiesen sind, so sind sie es doch nicht aus jenen.

Bei den Alten spielten alle Schauspieler in Masken, und jede Gattung der dramatischen Dichtkunst hatte ihre besondre Masken. In dem Buche des Lucian's, welches *Περὶ γυμνασίων* überschrieben und als ein Gespräch zwischen dem Solon und dem Scythen Anacharsis abgefaßt ist, sagt dieser Letztere zum Solon, welcher von dem Nutzen der Tragödien und Komödien mit ihm gesprochen hatte: „Ich habe dergleichen an den Festen des Bacchus spielen sehen. In der Trägödie gehen die Schauspieler auf einer Art von Stelzen einher und haben Masken vor, die ein außerordentlich großes Maul aufsperren, aus welchem hochtrabende Worte und lehrreiche Sprüche nicht ohne Geräusch herausfahren. In der Komödie schreien die Schauspieler, welche nicht anders als gewöhnlich beschuhet und gekleidet sind, nicht so sehr, allein ihre Masken sind noch lächerlicher als jener ihre."

Vermittelst dieser Masken konnte der Schauspieler auch in der That dem Charakter, den er vorstellen sollte, so ähnlich aussehen, als er nur wollte. Die alten Schauspieler, die tragischen sowohl als die komischen, hatten derselben sehr viele und verschiedene. Major in personis observatio est apud comicos tragicosque, multis enim utuntur et variis.**) Diejenigen, die sich damals mit dem Theater abgaben, glaubten, daß einer Person von einem gewissen Charakter eine gewisse Gesichtsbildung so wesentlich zukomme, daß sie eine vollständige Kenntniß von dem Charakter dieser Person nicht anders ertheilen zu können ver-

*) *Diomed.* lib. III.
**) *Quint. in Pro.* lib. XI.

meinten, als wenn sie eine Abschilderung der dazu erforderlichen Maske beifügten. Sie fügten also nach der Beschreibung einer jeden Person, so wie man sie den dramatischen Stücken unter der Aufschrift Dramatis personae vorzusetzen gewohnt ist, auch eine Abschildrung dieser Masken bei; und diese Nachricht schien ihnen sehr nothwendig.

Diese Masken stellten auch in der That nicht blos die Gesichter vor, sondern den ganzen Kopf, ob er schmal oder breit, ob er kahl oder mit Haaren bedeckt, ob er rund oder spitzig sein sollte. Herr Perrault glaubte zwar das Gegentheil hiervon, allein er irrte sich. Es kann Niemanden die Fabel des Phädrus*) unbekannt sein, in welcher ein Fuchs, nachdem er eine tragische Maske sorgfältig betrachtet, ausruft: „Welcher vortrefflichen Gesichtsbildung kann es gleichwohl an Gehirn fehlen?"

Quanta species, inquit, cerebrum non habet?

Die Anmerkung, welche Herr Perrault hierüber macht, ist diese.**) Aesopus läßt einen Affen bei einem Bildhauer einen Kopf finden und legt ihm die Worte in den Mund: „Ein schöner Kopf, nur Schade, daß er kein Gehirn hat!" So wie es Aesopus erzählt, ist es recht gut, weil der Kopf dazu gemacht ist, daß er Gehirn haben soll; allein eben dieses von einer Maske oder Larve zu sagen, welche keines haben soll, und der man aus dem Mangel desselben auch keinen Vorwurf machen kann, ist ziemlich unwitzig. Was muß man für einen Geschmack haben, wenn man eine Fabel so verhunzen will! Allein die Maske, von welcher Phädrus redet, war mit dem Kopfe des Aesopus in einerlei Falle. Diese Masken bedeckten den ganzen Kopf des Schauspielers, und sie schienen allerdings dazu gemacht zu sein, Gehirn zu haben. Sich hiervon zu überzeugen, darf man nur die alte Handschrift des Terenz, welche sich in der Königl. Bibliothek befindet, oder auch den Terenz der Fr. Dacier aufschlagen.

Die Masken waren also dazu gut, daß man keinen Schauspieler mit einem verfallenen alten Gesichte die Person eines verliebten und geliebten Jünglings durfte spielen sehen. Hippolyt, Hercules und Nestor erschienen also niemals anders auf der Bühne als mit einem Kopfe, der sich zu ihrem bekannten

*) *Fab.* 7. lib. I.
**) *Parallèle*, tom. III. p. 307.

Charakter schickte. Das Gesichte, mit welchem der Schauspieler erschien, kam allezeit mit seiner Rolle überein, und man sahe niemals einen Komödianten die Rolle eines ehrlichen Mannes mit der Gesichtsbildung eines vollkommenen Betriegers spielen. „Die Componisten der Declamation," sagt Quintilian, „wenn sie ein Stück auf das Theater bringen, wissen sogar aus den Masken das Pathetische zu ziehen. In der Tragödie erscheint Niobe mit einem traurigen Gesichte, und Medea verkündiget uns gleich durch ihre wilde Gesichtsbildung ihren Charakter. Stärke und Stolz sind auf der Maske des Hercules gemalt. Die Maske des Ajax ist das Gesicht eines außer sich selbst gesetzten Menschen. Auch in der Komödie haben die Masken der Bedienten, der Sclavenhändler, der Schmarutzer, der Soldaten, der alten Weiber, der Buhlschwestern, der Person von groben Sitten alle ihren besondern und eignen Charakter. Man kann aus der Maske den strengen Alten von dem nachsehenden Alten unterscheiden, gesetzte und weise Jünglinge von ausschweifenden und liederlichen, ein junges Mädchen von einer ehrwürdigen Matrone. Wenn der Vater, auf dessen Zufriedenheit es besonders in der Komödie ankömmt, manchmal vergnügt und manchmal verdrießlich sein soll, so ist eine von den Augenbraunen auf seiner Maske gerunzelt, und die andre ist glatt; da er denn alle Aufmerksamkeit anwendet, den Zuschauern diejenige Seite seiner Maske zu zeigen, die sich zu seiner gegenwärtigen Stellung schickt." Auf diese Weise erklärt Herr Boindin*) die letzten Zeilen in der Stelle des Quintilian's, indem er nämlich annimmt, daß der Schauspieler, welcher diese Maske getragen, sich bald auf diese, bald auf eine andre Seite gewendet, um allezeit nur diejenige Seite des Gesichts zu zeigen, welche mit den Umständen, in welchen er sich befand, übereinkam; und dieses zwar in denjenigen Scenen, in welchen er seine Gemüthsverfassung verändern mußte, ohne daß er abgehen und hinter dem Theater seine Maske umtauschen konnte. Wenn zum Exempel dieser Vater vergnügt auf die Scene kam, so zeigte er gleich anfangs diejenige Seite seiner Maske, auf welcher die glatte Augenbraune war; wenn er aber seine Gemüthsverfassung änderte, so mußte er auf dem Theater eine so geschickte und ungezwungene Wendung zu machen, daß die Zuschauer die andre Seite mit der gerunzelten

*) In einer Abhandlung, die er der Akademie der schönen Wissenschaften übergeben.

Augenbraune zu sehen bekamen, indem er nur immer den halben Theil des Gesichts gegen die Zuschauer wandte. Die römischen Komödianten wendeten auf diesen Theil des Spiels eine ganz besondre Aufmerksamkeit. Itaque in iis, quae ad scenam componuntur, fabulis artifices pronuntiandi a personis quoque affectus mutuantur, ut sit Niobe in tragoedia tristis, atrox Medea, attonitus Ajax, truculentus Hercules. In comoediis vero praeter aliam observationem, qua servi, lenones, parasiti, rustici, milites, vetulae, meretriculae, ancillae, senes austeri ac mites, juvenes severi ac luxuriosi, matronae, puellae inter se discernuntur, pater ille, cujus praecipue partes sunt, quia interim concitatus, interim lenis est, altero erecto altero composito est supercilio. Atque id ostendere maxime Latinis actoribus moris est, quod cum iis, quas agunt, partibus congruat.*) Pollux sagt in seinem unten anzuführenden Werke**) etwas, das mir die sinnreiche und vernünftige Muthmaßung, die ich eben itzt angeführt habe, bestätigen zu können scheinet. Indem er nämlich von den Masken der Charaktere redet, sagt er, daß derjenige Alte, welcher in der Komödie die erste Rolle spiele, von einer Seite verdrießlich und von der andern heiter sein müsse. Desgleichen sagt er auch, wenn er von den charakterisirten Masken der Tragödie spricht, daß die Maske des Thamyris, dieses berüchtigten Wagehalses, welchem die Musen das Gesicht nahmen, weil er sie zum Wettstreite aufzufordern wagen durfte, zwei verschiedne Augen, ein blaues und ein schwarzes, haben müsse.

Besonders machten die Masken der Alten diejenigen vortrefflichen Stücke sehr wahrscheinlich, wo die Verwicklung aus der Irrung entsteht, nach welcher ein Theil der spielenden Personen die eine Person für die andre nimmt. Der Zuschauer, welcher sich selbst betrog, indem er zwei Schauspieler unterscheiden wollte, deren Masken einander so ähnlich waren, als man nur immer will, konnte sich leicht vorstellen, daß sich die spielenden Personen selbst betriegen müßten. Es machte ihm also keine Mühe, sich der Voraussetzung, auf welche die ganze Verwicklung des Stückes gegründet war, zu überlassen, anstatt daß diese Voraussetzung unter uns so unwahrscheinlich ist, daß sie uns fast gar nicht in den Kopf will. In den zwei Stücken, welche Molière und Renard aus dem Plautus nachgeahmt haben,***) unterscheiden

*) *Quint. Inst.* lib. XI. cap. 3.
**) *Onomast.* lib. IV. cap. 19.
***) „Amphitruo" und „Menächmi".

wir die Personen, welche zu der Verwirrung Anlaß geben, sehr genau als zwei unterschiedne Personen. Wie sollen wir uns nun einbilden können, daß sie von den übrigen spielenden Personen, welche sie doch noch näher sehen als wir, verwechselt würden? Wir haben es also blos der Gewohnheit, uns allen auf dem Theater gebräuchlichen Voraussetzungen zu überlassen, zu danken, daß uns auch die Knoten des „Amphitruo“ und der „Menächmen“ nicht anstößig scheinen, und ich wollte es Niemanden rathen, eine ganz neue Komödie zu verfertigen, deren Verwicklung sich auf eine solche Verwirrung gründete.

Die Masken hatten bei den Alten auch noch diese Bequemlichkeit, daß man von Mannspersonen diejenigen Rollen der Weibespersonen konnte spielen lassen, welche eine stärkre Lunge erfordern, als das Frauenzimmer gemeiniglich hat, um in einem so weitläuftigen Platze, als die römischen Theater sind, überall gehört und verstanden zu werden. Verschiedne Stellen der Alten, besonders der Zufall, der sich mit einem Komödianten Namens Polus, welcher die Elektra spielte, ereignete, und den Aulus Gellius erzählt,*) beweisen auch in der That, daß die Alten die Rollen der Frauenzimmer oft Mannspersonen gegeben. Aulus Gellius erzählt nämlich, daß, als dieser Polus auf dem Schauplatze zu Athen die Elektra in dem Trauerspiele des Sophokles gespielt, er mit einer Urne in der Hand auf die Bühne gekommen sei, in welcher wirklich die Asche eines seiner Kinder, welches er kürzlich eingebüßt hatte, verschlossen gewesen. Es geschah dieses an derjenigen Stelle des Stückes, wo Elektra mit einer Urne in der Hand auf dem Theater erscheinen muß, in welcher sie die Asche des Orestes, ihres Bruders, zu sein glaubt. Weil nun Polus, als er die Urne anredete, wirklich sehr gerührt war, so rührte er auch die ganze Versammlung ungemein sehr. Juvenal, indem er wider den Nero loszieht, sagt,**) man müsse zu den Füßen der Bildsäulen dieses Kaisers die Masken, die Thyrsos und den Rock der Antigone als so viel Trophäen legen, welche das Andenken seiner großen Thaten erhielten. Dieses setzt offenbar voraus, daß dieser Kaiser die Rolle dieser Schwester des Eteokles und des Polynices in irgend einer Tragödie gespielt habe.

*) *Cic. De off.*, lib. pr.; *Aul. Gell.* lib. VII. cap. 5.

**) Ante pedes Domiti longum tu pone Thyestae
Syrma vel Antigonae seu personam Menalippes.
Juvenal. Sat. 8.

Durch Hülfe dieser Masken konnte man auch alle fremde Nationen mit der ihnen eigenen Gesichtsbildung auf das Theater bringen. „Die Maske des Batavers mit rothen Haaren, über welche Ihr lacht, jagt den Kindern Furcht ein," sagt Martial

— — Rufi persona Batavi
Quem tu derides, haec timet ora puer.

Diese Masken gaben sogar den Verliebten Gelegenheit, ihren Gebieterinnen eine Galanterie zu erweisen. Sueton erzählt uns, „wenn Nero die Bühne betreten und einen Gott oder einen Held vorgestellt habe, so habe er eine Maske getragen, die nach seinem Gesichte gemacht gewesen; hätte er aber eine Göttin oder eine Heldin vorgestellt, so habe er eine Maske vorgehabt, die dem Frauenzimmer geglichen, das er damals gleich geliebt." Heroum deorumque, item heroidum .... personis effictis ad similitudinem oris sui, et feminae, prout quamque diligeret.

Julius Pollux,*) welcher sein Werk für den Kaiser Commodus verfertigte, versichert uns, daß in der alten griechischen Komödie, welche sich die Freiheit nahm, lebende Bürger aufzuführen und durchzuhecheln, die Schauspieler Masken vorgehabt, welche den Personen, die sie in dem Stücke vorstellten, ähnlich gewesen wären. Sokrates hat also auf dem Theater zu Athen einen Schauspieler mit einer ihm ähnlichen Maske sehen können, als ihn Aristophanes in der Komödie Die Wolken eine Rolle unter seinem wahren Namen Sokrates spielen ließ. Eben dieser Pollux theilt uns in dem oben angeführten Hauptstücke seines Buchs eine sehr ausführliche Beschreibung von den verschiednen Charaktern der Masken mit, welche bei den Vorstellungen der Komödien und Tragödien gebraucht wurden.

Anderntheils aber verloren die Zuschauer durch diese Masken das Vergnügen, die Leidenschaften entstehen zu sehen und auf den Gesichtern der Schauspieler ihre verschiednen Symptomata wahrzunehmen. Alle die Ausdrücke eines Menschen, der im Affecte ist, rühren uns zwar, allein die Zeichen der Leidenschaft, die auf dem Gesichte sichtbar werden, rühren uns weit mehr als die Zeichen der Leidenschaft, die sich uns durch die Geberden und durch die Stimme empfindbar machen. Dominatur autem maxime vultus, sagt Quintilian.**)

Gleichwohl konnten die Schauspieler der Alten die Zeichen

*) *Onom.* lib. IV. cap. 18.
**) *Quint.* lib. XI. cap. 3,

der Leidenschaften auf ihren Gesichtern nicht sichtbar machen. Sie legten die Masken nur sehr selten ab, und eine Art von Komödianten legte sie ganz und gar nicht ab. Wir sind es zwar wohl zufrieden, daß uns unsre itzigen Komödianten die Hälfte der Zeichen der Leidenschaften, welche auf dem Gesichte ausgedrückt werden können, verbergen; denn diese Zeichen bestehen ebensowohl in den Veränderungen der Gesichtsfarbe als in den Veränderungen der Gesichtszüge. Die Schminke aber, mit der sich seit zwanzig Jahren auch die Mannspersonen bemalen, ehe sie auf die Bühne treten, verhindert uns, die Veränderungen der Farbe wahrzunehmen, welche in der Natur einen so großen Eindruck auf uns machen. Allein die Maske der alten Komödianten verbarg auch zugleich die Veränderung der Gesichtszüge, welche uns die Schminke noch sehen läßt.

Den Gebrauch der Maske zu vertheidigen, könnte man sagen, daß sie den Zuschauern doch nicht die Augen des Schauspielers verberge. Wenn es aber wahr ist, daß die Leidenschaften durch die Veränderungen, welche auf unserm Gesichte entstehen, weit merklicher werden als durch die Veränderungen in unsern Geberden, in allen unseren Stellungen und in dem Tone unsrer Stimme, so ist es auch nicht weniger wahr, daß unsre Leidenschaften durch das, was in unsern Augen vorgeht, weit sichtbarer werden als durch Alles, was mit den übrigen Theilen unsers Gesichts geschehen kann. Unsre Augen allein können Alles deutlich zeigen, was auf dem Gesichte vorgeht, ja sie können es, so zu reden, trotz der Maske zeigen. Animi est omnis actio, et imago animi vultus est, indices oculi.*) Die Einbildungskraft, wird man fortfahren, ergänzt das, was verborgen ist, und wenn wir vor Zorn brennende Augen sehen, so glauben wir auch den übrigen Theil des Gesichts von dieser Leidenschaft entbrannt zu sehen. Wir werden ebenso sehr bewegt, als ob wir es wirklich sähen. Verschiedne Stellen des Cicero und Quintilian bezeugen es auch, daß die alten Schauspieler wirklich alle Zeichen der Leidenschaften durch die Bewegungen ihrer Augen, die von den übrigen Geberden und Stellungen unterstützt wurden, ausgedrückt haben. Man könnte ein Gleiches von denjenigen italienischen Komödianten sagen, welche unter der Maske spielen. In ipso vultu plurimum valent oculi, per quos maxime animus emanat.**) „Auf dem Gesichte malt sich die

*) *Cic. De orat.*, lib. III.
**) *Quint.* lib. XI, cap. 3.

Seele, und die Augen sind derjenige Theil des Gesichts, welcher, so zu sagen, am Nachdrücklichsten reden kann."

Ich aber halte mich an die natürlichste Gesinnung und glaube, daß die meisten Leidenschaften, besonders aber die zärtlichen, von einem maskirten Schauspieler nicht so gut vorgestellt werden können als von einem, der mit unverdecktem Gesichte spielet. Dieser letztere kann sich aller der Mittel, die Leidenschaften auszudrücken, bedienen, die der maskirte Schauspieler anwenden kann, und kann auch zugleich noch solche Zeichen der Leidenschaften sehen lassen, die dem andern nichts helfen. Ich glaube also, die Alten, welche so viel Geschmack an den theatralischen Vorstellungen fanden, würden ihre Schauspieler gewiß die Masken haben ablegen lassen, wenn nicht ein einziger Punkt gewesen wäre. Denn da ihre Bühnen sehr weitläuftig und oben offen, wenigstens ohne feste Bedeckung waren, so hatten die Masken für die Schauspieler einen sehr großen Nutzen, indem sie vermittelst derselben überall verstanden werden konnten, da sie hingegen auf der andern Seite sehr wenig dabei verloren. Es war nämlich in der That unmöglich, daß die Zuschauer die Veränderungen des Gesichts, welches die Maske bedeckte, deutlich hätten wahrnehmen können, indem sehr viele derselben weiter als zwölf Toisen von dem spielenden Komödianten entfernt waren. Wir wollen diese angeführte Ursache ein Wenig näher erklären.

Aulus Gellius, welcher unter dem Kaiser Hadrian schrieb, lobet die Ableitung, welche Cajus Bassus dem lateinischen Worte persona, das so viel als eine Maske bedeutet, gab, indem er es von dem Zeitworte personare, erschallen, abstammen ließ. „Denn da in der That", fügt er hinzu, „das Gesicht und der ganze Kopf in die Maske eingeschlossen war und die Stimme also nur durch einen einzigen Ausgang, welcher noch dazu sehr enge war, herauskommen konnte, so folget daraus, daß diese so gepreßte Stimme stärkere und deutlichere Töne von sich geben müssen. Dieses also ist die Ursache, warum die Lateiner den Namen persona den Masken gegeben haben, welche die Stimme Derjenigen, die sie trugen, weit erschallen ließen." Lepide mehercules et scite Cajus Bassus in libris, quos de origine vocabulorum composuit, unde appellata sit *persona*, interpretatur; a personando enim id vocabulum factum esse conjectat: nam caput, inquit, et os cooperimento personae tectum undique unaque tantum vocis emittendae via pervium, quae non vaga neque diffusa est, in unum tantummodo exitum collectam

coactamque vocem et magis claros sonorosque sonitus facit. Quoniam igitur indumentum illud oris clarescere et resonare vocem facit, ob eam causam *persona* dicta est.*) Die Ableitung des Bassus mag richtig sein oder nicht, dieses thut zu unsrer Sache nichts. Genug, daß Aulus Gellius sie weder gelobt noch angenommen haben würde, wenn die Masken zu seiner Zeit nicht eine Art von Widerhall gewesen wären. Boethius bekräftiget gleichfalls unsre Meinung. Concavitate ipsa major necesse est emittatur sonus: **) „Die Höhlung der Maske vermehrt die Stärke der Stimme", sagt dieser Weltweise, indem er von den Masken redet.

Nach diesen Stellen des Aulus Gellius und des Boethius, welche das, was sie alle Tage sehen konnten, schrieben, kann man also nicht länger daran zweifeln, daß sich die Alten der Masken nicht zur Verstärkung der Stimme ihrer Schauspieler bedient haben sollten. Meine Muthmaßung aber geht dahin, daß man den Mund dieser Masken eingefaßt und also eine Art von Sprachrohr hineingebracht habe.

Man siehet aus den Figuren der alten Masken, die sich in alten Handschriften, auf geschnittenen Steinen, auf Münzen, in den Ruinen des Marcellischen Theaters und verschiednen andern Denkmälern befinden, daß die Oeffnung ihres Mundes außerordentlich groß war. Es war eine Art eines gähnenden Schlundes, welcher die Kinder fürchten machte.

— Tandemque redit ad pulpita notum
Exodium, cum personae pallentis hiatum
In gremio matris formidat rusticus infans. ***)

Allem Ansehen nach würden die Alten diese Widerwärtigkeit in den Masken nicht gelitten haben, wenn sie nicht zu etwas nütze gewesen wäre. Ich sehe aber nicht, wozu sie anders hätte nütze sein können als dazu, daß man desto besser das Sprachrohr darin anbringen konnte, durch welches die Stimme der Schauspieler verstärkt wurde.

Uebrigens lernen wir aus einer Stelle des Quintilian's, daß das Lachen in dem Munde der Maske so sehr verändert wurde, daß es in ein unangenehmes Geräusch ausartete. Dieser Schriftsteller, indem er den Rednern den Rath giebt, ihre natürlichen

*) *Aul. Gellius, Noct.* lib. V. cap. 7.
**) *Mares. De pers.*, cap. 1.
***) *Juvenal. Sat.* 3.

Gaben wohl zu untersuchen, damit sie eine Art von Declamation, die sich zu diesen Gaben schickte, wählen könnten, versichert, daß man mit ganz verschiednen Eigenschaften gefallen könne. Er fügt hinzu, er habe zwei berühmte Schauspieler gesehen, welche beide gleich großen Beifall gehabt, obgleich ihre Art zu declamiren ganz verschieden gewesen; jeder aber sei in der Art, wie er die Komödie gespielt, seinem Naturelle gefolgt. Demetrius, einer von diesen Komödianten, welchen Juvenal unter die besten Schauspieler seiner Zeit rechnet, hatte eine sehr angenehme Stimme und spielte vornehmlich die Rollen der Gottheiten, der vornehmen Matronen, der gefälligen Väter und der Verliebten. Stratokles, dieses ist der Name des andern Komödianten, von welchem Juvenal gleichfalls redet,*) hatte eine sehr herbe Stimme. Er gab sich also nur mit den Rollen strenger Väter, Schmarutzer, schelmischer Knechte, mit einem Worte, solcher Personen ab, welche viel Action erfordern. Seine Geberden waren lebhaft, seine Bewegungen geschwind, und er wagte sehr viel, was man an einem Andern würde ausgepfiffen haben. Eines von den Dingen, die er wagte, war dieses, daß er lachte, ob er gleich, wie Quintilian sagt, wohl wußte, warum das Lachen in der Maske eine üble Wirkung hätte. Illum decuit cursus et agilitas et vel parum conveniens personae risus, quem non ignarus rationis populo dabat.**) Das Lachen an und vor sich selbst mißfällt auf der komischen Bühne ganz und gar nicht, wie wir wohl wissen. Molière selbst läßt seine Personen manchmal mehr als einmal lachen. Das Aufschlagen eines verdoppelten Lachens mußte also in dem Munde der Maske widertönen und zu einem unangenehmen Schalle werden. Dieses hätte aber nicht geschehen können, wenn der Mund und die innern Theile der Maske, welche dem Munde am Nächsten sind, nicht mit einem harten und widerschallenden Körper eingefaßt gewesen wären, welcher in dem natürlichen Klange der Stimme etwas veränderte, indem er ihn verstärkte.

Ich will hier eine ganz neue Muthmaßung wagen, welche eine bisher übel verstandene Stelle des Plinius erklären kann, diese nämlich, daß die Alten, nachdem sie ihre Masken anfangs mit Erzt eingefaßt, hernach kleine dünne Stücken einer gewissen Art von Marmor dazu gebraucht haben. Plinius, wenn er von

*) Nec tamen Antiochus, nec erit mirabilis illic
Aut Stratocles aut cum molli Demetrius Haemo.

**) *Quint.* lib. XI. cap. 10.

den besondern Steinen redet, sagt, „daß der Stein, welchen man Chalkophonos oder Erztklang nenne, schwarz sei, und daß er der Abstammung seines Namens zu Folge, wenn man ihn anrühre, einen Klang von sich gäbe, welcher dem Klange dieses Metalls gleich komme. Und daher", fügt er hinzu, „giebt man den Komödianten den Rath, sich seiner zu bedienen." Chalcophonos nigra est, sed illisa aeris tinnitum reddit, tragoedis, ut suadent, gestanda.*) Wozu hätten aber wohl die Schauspieler einen solchen Stein brauchen können, wenn sie ihn nicht zur Einfassung des Mundes ihrer Masken gebraucht hätten, nachdem er gespalten und in dünne Scheiben zertheilet worden? Diese Masken, welche, wie wir aus den Versen, die Prudentius wider den Symmachus gemacht hat, lernen, von Holze waren, waren zu dieser Einfassung sehr wohl geschickt. „Diejenigen, welche in der Tragödie recitiren," sagt unser Dichter, „bedecken ihr Haupt mit einer hölzernen Maske, und durch die Oeffnung, die man darinne gelassen hat, lassen sie ihre hochtrabende Declamation erschallen."

Ut tragicus cantor ligno tegit ora cavato,
Grande aliquid cujus per hiatum carmen anhelet.

Solinus, welcher einige Zeit nach dem Plinius geschrieben hat, scheinet uns auch die Ursache anzugeben, warum man die innern Theile der Maske lieber mit diesem Steine als mit Erzt auslegen müsse: weil er nämlich, indem er die Stimme zurückprallen lasse, die Deutlichkeit des Klanges nicht verderbe, dahingegen das Widerschallen des Erztes unter den Tönen, welche es zurückstoße, immer eine kleine Verwirrung anrichte. Nachdem er gesagt, daß dieser Stein wie gegossenes Erzt klinge, fügt er hinzu, daß er zugleich der Reinlichkeit der Stimme nicht nachtheilig sei, wenn er behutsam gebraucht werde. Chalcophonos resonat ut pulsata aera. Pudice habitus servat vocis claritatem.**)

Wie aufmerksam die Alten auf Alles gewesen, wovon sie glaubten, daß es zur Anmuth und Leichtigkeit bei Vorstellung der theatralischen Stücke etwas beitragen könne, kann man daraus schließen, was uns Vitruvius***) von der Art, die echea anzubringen, saget, welches eherne Gefäße waren, die anstatt der Echos dienten. Wenn dieser Verfasser von der Architektur der Schaubühnen redet, so läßt er sich in eine lange und methodische Unter-

*) *Plinius* lib. XXXVII. cap. 10.
**) *Solin. Ed. Salmas.*, c. 37.
***) *Vitr.* lib. V. cap. 5.

suchung über die Gestalt dieser Gefäße ein, welche wahrscheinlicher Weise nichts als große und ein Wenig concave eherne Platten waren, die an gewisse Orte gestellt wurden, damit die Stimme der Schauspieler wohl übereinklingende Echos finden könne. Ita hac ratione vox, a scena velut a centro profusa se circumagens tactuque feriens singulorum vasorum cava, excitaverit auctam claritatem et concentu convenientem sibi consonantiam. Wenn Vitruvius sagt, daß alle diese Gefäße von verschiednen Tönen sein müßten, so sagt er uns deutlich genug, daß ihre Concavität und ihre übrigen Dimensionen nicht immer einerlei sein müßten; und da noch dazu diese Gefäße in verschiedner Entfernung von den Schauspielern gestellet wurden, so mußten sie nothwendig Echos machen, die leichter oder schwerer zu erschüttern waren, wenn sie gleichförmig widertönen sollten. Vitruvius beklagt sich, daß die Römer zu seiner Zeit diese Echea in ihren Theatern anzubringen sehr versäumten und hierinne den Griechen gar nicht nachahmten, welche in diesem Punkte sehr sorgfältig waren. Ohne Zweifel machten sich die Römer die Erinnerung des Vitruvius nach der Zeit zu Nutze; denn Plinius beklagt sich, daß diese Gefäße und die Schwibbögen, worein man sie stellte, die Stimme der Schauspieler verschlängen. Er behauptet, daß sie eine ebenso üble Wirkung verursachten als der Sand des Orchesters oder des Platzes, welcher zwischen dem Theater und den entferntesten Zuschauern war. In theatrorum orchestris scobe aut arena superinjecta vox devoratur et in rudi parietum circumjectu doliis etiam inanibus.*) Anderntheils sagt Cassiodor in dem funfzigsten Briefe seines ersten Buchs, „daß die Stimme der Tragödienspieler durch die gedachten Concavitäten so sehr gestärket würde und einen solchen Schall von sich gäbe, daß man kaum glauben könnte, daß er aus der Lunge eines Sterblichen käme.“ Tragoedia ex vocis vastitate nominatur, quae, concavis repercussionibus roborata, talem sonum videtur efficere, ut paene ab homine non credatur. Diese Concavitäten konnten nichts Anders als die echea und die Sprachröhre in den Masken sein. Aus Allem diesem kann man also sehen, ob die Alten das Geringste versäumt haben, durch schickliche Erfindungen ihre theatralische Masken eine solche Wirkung thun zu lassen, daß sie nach dem Aulus Gellius den Namen persona verdienen konnten.

Wenn die Schriftsteller des Alterthums sich hätten vorstellen

*) *Plin.* lib. XI. cap 52.

können, daß man sich jemals in künftigen Jahrhunderten in Verlegenheit finden würde, dergleichen Dinge zu erklären, welche für sie ohne alle Schwierigkeit waren, weil sie sie alle Tage sehen konnten, oder auch weil vielleicht diejenigen Bücher, die Alles dieses methodisch erklärten, in Jedermanns Händen waren, so würden sie ganz gewiß ihre Erzählungen umständlicher gemacht haben. Allein sie glaubten, daß der Nachkommenschaft die Sachen, von welchen sie redten, beständig bekannt bleiben würden, und sagten also meistentheils mehr nicht davon, als sie zur Bestätigung etwan einer Betrachtung oder zur Anwendung eines Gleichnisses oder zur Erklärung eines Umstandes oder zur Rechtfertigung einer Herleitung sagen mußten. Selbst Diejenigen, welche ausdrücklich von der Dichtkunst und Baukunst schrieben, hielten es nicht für nöthig, ihren Betrachtungen und Lehrsätzen eine genaue Beschreibung desjenigen vorzusetzen, was der ganzen Welt vor Augen lag, sondern wendeten sich sogleich zu Untersuchungen und Regeln, welche ihren Zeitgenossen sehr deutlich waren, die aber für die Nachkommenschaft Räthsel sind, weil die Fackel, welche die Zeitverwandten erleuchtete, für sie verloschen ist. Weil uns zum Exempel die Alten keine Beschreibung von dem innern Theile des Kolosseums hinterlassen haben, wissen die Bauverständigen noch nicht, wie die innere Abtheilung des dritten Stockwerks dieses Amphitheaters beschaffen gewesen, obgleich die zwei ersten innern Stockwerke beinahe noch ganz da sind. Aus eben diesem Grunde können die Antiquare noch verschiedne Dinge nicht erklären, welche die Masken betreffen. Und vielleicht würde dieses nicht sein, wenn wir die Bücher noch hätten, welche Dionysius von Halicarnaß, Rufus und verschiedne andre Schriftsteller von den Schaubühnen und den theatralischen Vorstellungen geschrieben haben. Wenigstens würden sie uns von vielen Dingen Nachricht gegeben haben, die wir itzt nicht wissen, wenn sie uns auch schon nicht Alles gelehrt hätten. Ein Verzeichniß von diesen Schriftstellern, deren Bücher verloren gegangen sind, kann man in dem vierten Hauptstücke der ersten Abtheilung desjenigen Werkes finden, welches der Jesuit Bulenger von den Theatern der Alten geschrieben hat.

Doch aber wissen wir noch genug davon, um überzeugt zu sein, daß die Masken den alten Komödianten dazu nützlich waren, daß sie in den weitläuftigen Schauplätzen, welche keine feste Bedeckung hatten, und in welchen viele Zuschauer von der Scene, auf welcher gespielt wurde, auf zwölf Toisen entfernt waren, überall verstanden werden konnten. Uebrigens, wie wir schon angemerkt haben,

verloren die Zuschauer durch die Masken sehr wenig, weil drei Viertheile derselben die Wirkungen der Leidenschaften auf den Gesichtern der Komödianten nicht würden haben wahrnehmen können, wenigstens so deutlich nicht, daß sie ihr Vergnügen vermehret hätten. Diese Ausdrücke gehen dem Gesichte in einer Entfernung verloren, in welcher es noch gar wohl das Alter und die übrigen vornehmsten Züge des Charakters auf einer Maske erkennen kann. Es müßte eine schreckliche Grimasse sein, die Zuschauern in einer Entfernung von fünf bis sechs Toisen noch sichtbar sein sollte. Ich will eine Anmerkung auch nochmals wiederholen: daß nämlich die alten Komödianten nicht wie unsere bei dem Scheine eines künstlichen Lichts, welches von allen Seiten leuchtet, sondern beim Tageslichte gespielt haben, welches auf einer Scene, wo der Tag beinahe nur von oben hereinfiel, sehr viele Schatten lassen mußte. Nun aber erfordert die Genauigkeit der Declamation, daß die Veränderung der Gesichtszüge, in welcher der Ausdruck bestehet, oft nur sehr wenig bemerkt werden darf; welches besonders alsdenn geschieht, wenn der Schauspieler wider Willen einige Zeichen der Leidenschaften entwischen lassen muß. Wir haben also Grund, unsere Schauspieler mit unverdeckten Gesichtern spielen zu lassen, und die Alten thaten nicht Unrecht, daß sie ihren Schauspielern Masken gaben. Ich komme auf meine Materie wieder zurück.

Dreizehnter Abschnitt.

Von der Saltation oder der Kunst der Geberden, welche von einigen Schriftstellern die hypokritische Musik genennet wird.

Sobald man einmal einen Begriff von der getheilten Declamation auf den Bühnen der Alten hat, so findet man auch die Beweise davon in mehr als einem Buche, wo man sie vorher nicht wahrnahm, ehe man einige Kenntniß von diesem Gebrauche hatte. Man verstehet zum Exempel nunmehr die Stelle deutlich, wo Sueton sagt, „daß Caligula das Singen und Tanzen so sehr geliebt habe, daß er sich auch bei öffentlichen Schauspielen nicht enthalten, mit dem recitirenden Schauspieler zugleich zu singen und mit dem andern, welcher die Geberden machen mußte, zugleich die Geberden zu machen, um diese Geberden entweder dadurch zu billigen oder auch etwas daran zu verbessern." Canendi ac saltandi voluptate ita efferebatur, ut ne publicis quidem spectaculis tem-

peraret, quominus et tragoedo pronuntianti concineret et gestum histrionis quasi laudans vel corrigens palam effingeret.*) Man wird bemerkt haben, daß Suetonius hier die Worte singen und aussprechen als gleichgeltende Worte in der Sprache des Theaters braucht, und daß er sich auf gleiche Weise der Ausdrücke tanzen und Geberden machen bedienet. Er thut damit weiter nichts, als daß er den Namen der Gattung der Art beilegt; denn bei den Alten, wie wir schon gesagt haben, war die Kunst, Geberden zu machen, eine von den Gattungen, in welche sich die Kunst zu tanzen theilte. Unser Tanzen war gleichfalls nur eine von den Gattungen der Kunst, welche die Griechen ὄρχησις und die Römer saltatio nennten. Weil aber die Uebersetzer diese zwei Worte durch tanzen geben, so sind durch diese Zweideutigkeit eine Menge falscher Begriffe entstanden. Wir wollen sehen, was man hiervon wissen kann.

Plato sagt,**) daß die Kunst, welche die Griechen ὄρχησις nennen, in der Nachahmung aller Geberden und Bewegungen bestehe, welche die Menschen machen können. Das Wort saltatio kam auch in der That, wenn wir dem Varro glauben, nicht von *saltus*, ein Sprung, sondern von dem Namen eines Arkadiers, welcher Salius hieß, und der die Römer diese Kunst zuerst gelehrt hatte. Saltatores autem nominatos Varro dicit ab Arcade Salio, ... qui primus docuit Romanos adolescentes nobiles saltare.***) Dieses Zeugniß des Varro kann durch nichts umgestoßen werden, was man auch von der anderweitigen scheinbaren Ableitung des Worts saltatio sagen könnte. Man muß also das Vorurtheil ablegen, welches aus dem Namen Saltation geflossen ist und uns zu bereden scheinet, daß jede Saltation von dem Worte *saltus*, welches einen Sprung bedeutet, ihren Ursprung habe.

Man begreift also gar leicht, daß diejenigen von den künstlichen Tänzen der Alten, in welchen man zum Exempel die Sprünge und Schritte, welche besoffene Bauern machen können, oder die gewaltsamen Sätze der Bacchanten nachahmte, unsern Tänzen gleich kamen, mit einem Worte, daß man dabei tripudiabat. Allein die übrigen Tänze der Alten, in welchen man die Handlung solcher Personen nachahmte, die nicht springen oder, nach unserer Art zu reden, nicht tanzen, waren nichts als Nachahmungen

*) *Suet.* in *Cajo Caesare.*
**) *Plato De legibus*, lib. VII.
***) *Isidor. Orig.* lib. XVIII. cap. 50.

des Ganges, der Stellungen, der Geberden, mit einem Worte, des ganzen körperlichen Betragens, welches die Menschen gemeiniglich mit ihren Reden verbinden, oder dessen sie sich manchmal bedienen, wenn sie ihre Gedanken, ohne zu reden, wollen zu verstehen geben. Auf diese Weise tanzte David vor der Bundeslade, indem er durch seine Stellungen sowohl als durch seine Geberden und Niederwerfungen die tiefe Ehrfurcht an den Tag legte, die er für dieses Unterpfand des Bundes zwischen Gott und dem jüdischen Volke hegte. Man liest in dem neunundsiebzigsten Buche des Dio,*) daß Heliogabalus getanzt habe, nicht nur wenn er von dem kaiserlichen Sitze in dem Theater dramatische Stücke vorstellen sehen, sondern daß er auch im Gehen, wenn er Verhör gegeben, wenn er mit seinen Soldaten gesprochen, ja sogar wenn er geopfert, getanzt habe. Heliogabalus mag nun so unverständig gewesen sein, als es nun immer will, so wird er doch nimmermehr nach unsrer Art bei denjenigen Gelegenheiten getanzt haben, bei welchen Dio sagt, daß er wirklich getanzt habe. Man muß sich also nothwendig die Kunst, welche saltatio hieß, als eine Kunst vorstellen, die nicht allein unsre Tanzkunst, sondern auch die Kunst der Geberden oder dasjenige Tanzen unter sich begriff, bei welchem man, eigentlich zu reden, nicht tanzte. Was ich weiter sagen werde, wird es näher beweisen.

Dem Athenäus zu Folge war Telestes der Erfinder dieser Art des stummen Spiels oder des Tanzens ohne Sprünge und ohne hohe Schritte, welches ich allhier öfters die Kunst der Geberden nennen werde. Ich werde damit nichts mehr thun, als was die Alten gethan haben, welche ihm gleichfalls diesen Namen oft gaben. Sie nennten es sehr oft Chironomie, welches Wort, wenn man es buchstäblich übersetzt, „das Gesetz der Hände" bedeutet.

Da die Kunst der Geberden sich in noch weit mehr Gattungen theilte, so darf man sich nicht wundern, eine so große Anzahl verschiedner Tänze anzutreffen, daß Meursius im Stande gewesen ist, ein ganzes Wörterbuch aus ihren nach dem Alphabet geordneten Namen zu machen.**) Sie war von allen musicalischen diejenige, welche die Alten am Meisten liebten, und die sie folglich auch am Meisten bearbeitet hatten. Die Kunst also, welche den Histrio lehrte, was er auf dem Theater zu thun habe, und zugleich den Redner in anständigen Geberden unterwies, theilte sich

*) *Edit. Flac.* p. 90.
**) *Orchestra Io. Meursii.*

wieder in verschiedne Geschicklichkeiten, deren einige den allerernsthaftesten Personen anständig waren.

Alle Diejenigen, welche die Werke der Alten in den Sprachen, in welchen sie geschrieben worden, gelesen haben, werden sich erinnern, daß sie das Wort saltatio bei mehr als einer Gelegenheit gebraucht gefunden haben, wo man es keineswegs von einem Tanzen verstehen kann, das dem unsrigen gleich wäre. Unterdessen glaube ich nicht, daß Jemand darüber verdrießlich werden wird, wenn ich noch Verschiednes beibringe, um zu erweisen, daß die Alten verschiedne Saltationen hatten, bei welchen man nicht tanzte.

Die Schriftsteller, welche uns die Eintheilung der Musik der Alten hinterlassen haben, setzen ihrem Tanze die hypokritische Musik vor. Es war ebendieselbe, welche die Lateiner manchmal die stumme Musik nannten. Wir haben gesagt, daß sie ihren Namen von dem Worte hypocrita habe, welches einen Nachäffer bedeutet. Es war aber zugleich der gewöhnlichste Name, welchen die Griechen ihren Komödianten gaben.

Aus dem Wenigen, was ich von dieser Kunst bisher gesagt, wird der Leser schon geschlossen haben, daß die Geberden, welche sie lehrte, nicht bloße Stellungen und Bewegungen gewesen sind, die zu weiter nichts als zu einem reizenden Tragen des Körpers dienten, wie es die Geberden unsrer Tänzer sind. Die Geberden des alten Tanzens mußten sprechen, sie mußten etwas bedeuten. Sie mußten, wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf, eine aneinanderhangende Rede sein. Hier sind die versprochenen Beweise.

Apulejus hat uns eine Beschreibung von der Vorstellung des Urtheils des Paris hinterlassen, welches von den Pantomimen aufgeführet wurde, die ohne zu reden spielten, und deren Spiel saltatio genennet wurde.*) Wenn dieser Schriftsteller von dem Gange dieser seiner Schauspieler auf dem Theater spricht, so braucht er das Wort incedere, welches eigentlich gehen bedeutet. An einer andern Stelle, wo er sagen will, daß Venus nur mit den Augen declamiret habe, sagt er, „daß sie nur mit den Augen getanzt habe": et nonnunquam saltare solis oculis. Wir finden auch niemals, daß die Alten ihre saltatores oder Tänzer wegen ihrer Schenkel und ihrer Beine gelobt hätten; sie lobten an ihnen nur die Arme und vornehmlich die Hände. Eine Sinnschrift in der griechischen Anthologie**) wirft

*) *Apul. Metam.* lib. X.
**) *Anthol.* lib. II.

einem Schauspieler, welcher die Rolle der Niobe getanzt hatte, vor, daß er sich ebenso wenig bewegt hätte, als sich der Fels, in welchen Niobe verwandelt worden, möchte bewegt haben, kurz, daß er nicht von der Stelle gekommen sei und folglich nicht einen einzigen Tanzschritt gemacht habe. Nichts schickt sich für eine Person, welche nach unserer Art tanzt, weniger als eine lange Kleidung. Nun finden wir aber, daß die saltatores der Alten sehr oft lange Kleider angehabt. Wenn Suetonius von dem Caligula redet, welcher die Saltation ganz außerordentlich liebte, so sagt er: „Er ließ einsmals verschiedne vornehme Staatspersonen auf den Palast fordern, und als sie in dem Verhörsaale beisammen waren, trat er plötzlich in einem griechischen Kleide, welches ihm bis auf die Knöchel ging, herein und machte unter dem Geräusche der Instrumente die Geberden einer Monologe vor ihnen, worauf er sich, ohne ein Wort zu sagen, wieder weg begab." Magno tibiarum et scabellorum crepitu cum palla tunicaque talari prosiluit et desaltato cantico abiit. Wenn Vellejus Paterculus*) erzählen will, daß Plancus, einer von den Anhängern des Marcus Antonius, den Glaucus nachgemacht habe, welches ein berühmter Fischer gewesen war, von welchem die Alten glaubten, daß er in einen Triton verwandelt worden, nachdem er sich in das Meer gestürzt, weil er von einem gewissen Kraute gegessen, welches ihn rasend gemacht hatte: so sagt dieser Geschichtschreiber, daß Plancus, „in einen Meergott verkleidet, auf den Knieen gegangen sei und das Abenteuer des Glaucus getanzt habe": Caeruleatus et nudus caputque redimitus arundine et caudam trahens, genibus innixus, Glaucum saltasset. Ein Mensch aber, welcher auf den Knieen wirklich getanzt hätte, würde ein sehr närrischer Anblick gewesen sein.

Das, was Quintilian sagt, wenn er beweisen will, wie nothwendig es sei, die Kinder in die Schulen zu schicken, wo sie die Kunst der Saltation lernen könnten, könnte allein hinreichend sein, zu beweisen, daß die Kunst der Geberden der vornehmste Theil derselben gewesen sei. „Man muß sich nicht schämen," sagt dieser Schriftsteller, „dasjenige zu lernen, was man einmal ausüben muß. Uebrigens", fügt er hinzu, „ist die Chironomie, welches die eigentliche Kunst der Geberden bedeutet, eine Kunst, welche schon seit den heroischen Zeiten bekannt ist. Die größten Männer Griechenlands und Sokrates selbst haben sie gebilliget.

*) Libr. secundo *Hist*

Sehen wir nicht noch aus der alten Stiftung der tanzenden Priester des Mars, daß unsere alten Römer diese Kunst nicht für unanständig müssen gehalten haben? Und ist dieser Gebrauch nicht bis auf uns, ohne jemals getadelt zu werden, fortgepflanzet worden? Doch aber muß man den Lehrmeister hierinne nicht länger behalten als die Jahre der Kindheit hindurch, und sich von dieser Uebung nichts natürlich machen als die Anmuth und das leichte Tragen des Körpers. Die Geberden des Redners müssen von den Geberden des Tänzers sehr unterschieden sein." **Et certe, quod facere oporteat, non indignum est discere, cum praesertim haec chironomia, quae est, ut nomine ipso declaratur, lex gestus, et ab illis heroicis temporibus orta sit et a summis Graeciae viris et ab ipso etiam Socrate probata — — Neque id veteribus Romanis dedecori fuit. Argumentum est sacerdotum nomine... durans ad hoc tempus saltatio — — Cujus etiam disciplinae usus in nostram usque aetatem sine reprehensione descendit. A me autem non ultra pueriles annos retinebitur, nec in his ipsis diu. Neque enim gestum oratoris componi ad similitudinem saltatoris volo, sed subesse aliquid ex hac exercitatione.** *)

Gleichwohl hat uns Macrobius das Fragment einer Rede des Scipio Aemilianus aufbehalten, in welcher dieser Zerstörer Karthago's sehr heftig wider die Unbequemlichkeiten redet, von welchen man nicht leicht die Schulen, in welchen man die Kunst der Geberden lehrte, befreien konnte. „Unsre jungen Leute", sagt Scipio, „gehen zu den Komödianten in die Schule, um von ihnen recitiren zu lernen, eine Uebung, welche unsere Voreltern als eine Profession der Sclaven betrachtet haben. Ja, was noch mehr ist, freigeborne Knaben und Mädchen besuchen die Schulen, wo man die Kunst der Saltation lehret. In was für einer Gesellschaft befinden sie sich wohl daselbst?" **Eunt in ludum histrionum, discunt cantare, quod majores nostri ingenuis probro duci voluerunt. Eunt, inquam, in ludum saltatorium inter cinaedos virgines puerique ingenui.** **) Auch aus der Rede des Cicero für den Murena, welchem Cato das Tanzen vorgeworfen hatte, kann man sehen, daß es an gesetzten Männern nur unter gewissen Umständen geduldet wurde.

Wir wollen auf den Quintilian wieder zurückkommen. Dieser Schriftsteller sagt auch noch an einem andern Orte, „ein Redner müsse nicht wie ein Komödiante aussprechen und müsse auch nicht

*) *Quint. Inst.* lib. pr. cap. 13.
**) *Macrobius Saturnal.* lib. III. cap. 8.

Geberden machen wie ein Tänzer." Non comoedum in pronuntiatione, non saltatorem in gestu facio. Allem Ansehen nach war einer von seinen Gründen dieser.

Die Geberden, welche die Kunst, die man saltatio nennte, lehrte, waren nicht immer Geberden, die blos zu einer reizenden Leibesstellung etwas beitrugen; sie waren nicht immer, wenn ich mich so ausdrücken darf, Geberden ohne Sinn, sondern sehr oft Geberden, welche etwas verständlich anzeigten, Geberden, welche reden sollten. Nun sind aber die redenden Geberden von zweierlei Art. Die einen sind natürliche Geberden, und die andern sind künstliche Geberden.

Die natürlichen Geberden sind diejenigen, mit welchen man natürlicher Weise seine Reden begleitet, und deren man sich im Sprechen bedienet. Diejenige Geberde, welche, um mich eines poetischen Ausdrucks zu bedienen, dem Auge redet, giebt dem, was gesagt wird, weit mehr Nachdruck. Sie belebt zu gleicher Zeit sowohl die Person, welche redet, als die Person, welche zuhört. Man verbiete einem lebhaften Menschen, wenn er redet, Geberden zu machen: den Augenblick wird sein Ausdruck matt werden, und das Feuer seiner Beredsamkeit wird auslöschen. Und so bewegt uns auch ein Redner, den wir zugleich sehen und hören, weit mehr als derjenige, dessen Stimme wir zwar vernehmen, aber dessen Geberden wir nicht sehen. Sehr selten aber drückt die natürliche Geberde etwas deutlich aus, wenn man sie, ohne zu reden, macht. Es geschieht nur in zwei Fällen. Einmal geschieht es, wenn diese natürliche Geberde eine Beschaffenheit anzeigt, als etwa Kopfschmerzen oder Ungeduld. Aber auch da ist die natürliche Geberde noch nicht zureichend, die Umstände dieser Beschaffenheit zu erkennen zu geben. Vors Zweite kann die natürliche Geberde ohne Beistand der Sprache etwas Gewisses bedeuten, wenn man erkennt, daß diese Geberde dasjenige Bezeigen sei, welches eine gewisse Redensart gemeiniglich begleitet. Alsdenn setzt man voraus, daß Derjenige, welcher diese Geberde macht, die Absicht habe, dasjenige damit zu sagen, was man gemeiniglich zu sagen pflegt, wenn man sie macht. Die Geberden derjenigen Völker, welche uns gegen Mittage liegen, sind viel ausdrückender als unsre; man kann sie also auch viel leichter verstehen, wenn man sie, ohne etwas dabei zu hören, sieht, als man in ebendemselben Falle unsere Geberden verstehen kann. Doch haben diese natürlichen Geberden immer nur eine sehr unvollkommene und oft auch zweideutige Bedeutung.

Derjenige also, welcher, ohne zu reden, etwas mehr als eine leidende Beschaffenheit deutlich ausdrücken will, muß zu solchen Bezeigungen und solchen künstlichen Geberden seine Zuflucht nehmen, welche ihre Bedeutung nicht von der Natur, sondern von der Abrede der Menschen haben. Zum Beweise, daß sie nichts als künstliche Zeichen sind, dient dieses, daß sie wie die Worte nur in einem gewissen Lande verstanden werden. Die allereinfachsten von diesen Geberden sind nur in einer gewissen Gegend verständlich, und anderwärts bedient man sich, ebendieselbe Sache auszudrücken, ganz anderer Zeichen. Zum Exempel die Geberde mit der Hand, welcher man sich in Frankreich Jemanden zu rufen bedient, ist nicht eben die Geberde, die man in Italien zu gleicher Absicht braucht. Wenn der Franzose Jemanden durch ein Zeichen zu sich rufen will, so hebt er die rechte Hand in die Höh' und führt sie mit in die Höh' gerichteten Fingern verschiedenemal gegen seinen Körper; der Italiener hingegen, um eben dieses Zeichen zu machen, läßt die rechte Hand sinken und kehrt die Finger derselben gegen die Erde. In verschiedenen Ländern grüßt man auf verschiedene Art. Das Bezeigen und die Geberden also, deren sich ein Mensch bedienet, der entweder nicht reden will oder nicht reden kann, sind nicht durchaus ebendieselben, deren man sich in Reden bedient. Derjenige, welcher mit Zeichen, ohne ein einziges Wort hören zu lassen, sagen will: Eben itzt ist mein Vater gestorben, muß den Worten, die er nicht gesagt, durch studirte Zeichen zu Hülfe kommen, die von denjenigen ganz unterschieden sind, die er beim Reden machen würde. Diese Zeichen kann man künstliche oder, mit der Logik zu reden, willkürliche Zeichen nennen. Denn die Logik, wie bekannt ist, theilt alle Zeichen in zwei Gattungen, in natürliche Zeichen nämlich und in willkürliche. Der Rauch, lehret sie, ist ein natürliches Zeichen des Feuers, aber die Krone ist nur ein willkürliches Zeichen, ein Sinnbild der königlichen Würde. Auf gleiche Weise macht Derjenige, welcher sich vor die Brust schlägt, eine natürliche Geberde, welche eine plötzliche Gemüthserschütterung anzeigt, und Derjenige, welcher mit Geberden eine mit der königlichen Binde gezierte Stirn beschreibt, macht nur eine willkürliche Geberde, von welcher man eins geworden ist, daß sie ein gekröntes Haupt anzeigen soll.

Ob man gleich auf den Bühnen bei den gewöhnlichen Vorstellungen die Geberden mit dem Reden verband, so ward doch in den Schulen die Kunst der Geberden als eine solche Kunst ge-

lehrt, welche zeiget, wie man sich, ohne zu reden, ausdrücken solle. Es ist also leicht zu glauben, daß die Lehrer derselben nicht nur alle ersinnliche Mittel, sich durch Hülfe der natürlichen Geberden auszudrücken, werden an die Hand gegeben, sondern auch gezeigt haben, wie man seine Gedanken vermittelst der willkürlichen Geberden zu verstehen geben soll. Der Redner, welcher seinen Mund brauchte, hatte nicht nöthig, sich dieser willkürlichen Geberden zu bedienen, um verstanden zu werden. Uebrigens ist es auch unmöglich, daß nicht sehr viele von diesen Geberden mit der Anständigkeit, die er bei seiner Declamation beobachten muß, streiten sollten. Und dieses, halte ich dafür, ist die Ursache, warum Quintilian seinem Redner so oft verbietet, die Geberden der Tänzer oder saltatorum nachzuahmen.

Was Quintilian an einem andern Orte sagt, scheinet meine Muthmaßung zu einer Gewißheit zu machen. „Alle Geberden," sagt er, „deren ich itzt erwähnt habe, äußern sich natürlicher Weise mit den Worten. Es giebt aber noch eine andre Art von Geberden, die nur dadurch verständlich sind, weil sie die Sache, die man durch sie ausdrücken will, abschildern. Dergleichen ist zum Exempel die Geberde eines nach dem Pulse fühlenden Arztes, welcher man sich, einen Kranken anzudeuten, bedienet. Nichts kann an einem Redner tadelhafter sein," fügt Quintilian hinzu, „als wenn er bei seiner Declamation Geberden von dieser Art gebrauchet. Die Declamation des Redners muß von der Declamation des Tänzers völlig unterschieden sein, der Redner muß seine Geberden nach den Empfindungen abmessen, welche er ausdrückt, und nicht nach der besondern Bedeutung des Worts, welches er ausspricht. Wir sehen sogar," fährt unser Schriftsteller fort, „daß sich dieser Anmerkung auch die Komödianten unterwerfen, welche mit Anstand spielen wollen; sie brauchen nämlich bei ihrer Declamation die willkürlichen Geberden ganz und gar nicht oder wenigstens doch sehr sparsam." Et ii quidem, de quibus sum locutus, cum ipsis vocibus naturaliter exeunt gestus. Alii sunt, qui res imitatione significant, ut si aegrotum tentantis venas medici similitudine .... ostendas; quod genus quam longissime in oratione fugiendum. Abesse enim plurimum a saltatore debet orator, ut sit gestus ad sensum magis quam ad verba accommodatus; quod etiam histrionibns paulo gravioribus facere moris fuit.*)

*) *Quint.* lib. XI. cap. 3.

Cicero hatte ungefähr schon eben das gesagt, was Quintilian sagt. Cicero ist sehr wohl zufrieden, daß ein junger Mensch, welcher ein Redner werden will, die Anmuth und das leichte Betragen des Roscius sich eigen zu machen suche; allein das will er durchaus nicht, daß dieser junge Mensch das Muster zu seinen Geberden von den Geberden, die man die Komödianten lehrte, nehmen solle. Quis neget, opus esse oratori in hoc oratorio motu statuque Roscii gestu et venustate? Tamen nemo suaserit studiosis dicendi adolescentibus, in gestu discendo histrionum more elaborare.*) Vermuthlich thaten die meisten Komödianten das nicht, was Diejenigen thaten, welche Quintilian histriones paulo graviores nennet. Verschiedne Histrione bedienten sich lieber der willkürlichen als der natürlichen Geberden, weil sie die erstern für geschickter hielten, Lachen zu erregen. Sie glaubten, diese Geberden machten die Action desto lebhafter; allein Leute von gutem Geschmacke mißbilligten dieses Verfahren. Cicero sagt, „dasjenige, was ihm in dem Spiele der Komödianten am Meisten gefalle, wären die ganz einfältigen und natürlichen Geberden. Die Komödianten", fügt er hinzu, „mißfallen, wenn sie abgeschmackte Geberden machen, und dieses pflegt dann und wann zu geschehen." Nam et palaestrici motus saepe sunt odiosiores, et histrionum nonnulli gestus inepti non vacant offensione, et in utroque genere, quae sunt recta et simplicia, laudantur.**)

Man findet eine lesenswürdige Beschreibung von der Kunst der Geberden in einem Briefe, welchen Cassiodorus an den Albinus geschrieben hat, um ihm aufzutragen, daß er das Volk entscheiden lassen solle, ob Theodoron oder ob Halandius ein besserer Schauspieler wäre. Es kam darauf an, den geschicktesten von ihnen weiter hinaufrücken zu lassen. „Unsere Vorfahren nennten diejenige von den musicalischen Künsten die stumme Musik, welche reden lehrt, ohne den Mund aufzuthun, welche Alles mit den Geberden zu sagen oder mit gewissen Bewegungen der Hände und Stellungen des Leibes Dinge zu verstehen zu geben lehret, die man kaum durch eine aneinanderhangende Rede oder durch manche geschriebene Seite ebenso gut ausdrücken könnte." Hanc partem musicae disciplinae mutam majores nostri nominaverunt, scilicet quae ore clauso manibus loquitur, et quibusdam gesticulationibus facit intelligi, quod vix

*) *Cic. De orat.*, libr. prim.
**) *Cic. De off.*, lib. pr.

narrante lingua aut scripturae textu possit agnosci.*) Unterdessen glaube ich doch nicht, daß die willkürlichen Geberden dasjenige immer deutlich werden ausgedrückt haben, was man sie bedeuten lassen wollte, ob man gleich bei ihrer Erfindung allezeit eine Art von Anspielung auf die vorzustellenden Sachen beobachtete. Mimus hallucinatur, sagt Apulejus.**) Wir werden auch aus dem, was der h. Augustinus von den Pantomimen sagt, sehen, daß die Uebereinstimmung der Geberden und der auszudrückenden Sachen nicht immer so vollkommen war, daß man sie beständig ohne Ausleger hätte errathen können, wenn man nicht ausdrücklich die Sprache des alten Tanzens gelernt hatte.

Die Orientaler haben noch itzt verschiedne Tänze, welche denen, die Cassiodorus beschreibt, sehr gleich sind. Alle Nachrichten, und besonders die Nachrichten von Persien, reden von diesen Tänzen. Die asiatischen Staaten sind den politischen Veränderungen immer ebenso sehr unterworfen gewesen als die europäischen; allein den moralischen Veränderungen scheinen sie es nicht so sehr gewesen zu sein. In Asien haben die Gewohnheiten, die Art, sich zu kleiden, kurz, die Nationalgebräuche niemals so viele Veränderungen erlitten, als sie noch itzt in den occidentalischen Theilen von Europa leiden.

Wir sehen, daß die Alten einerlei Personen ohne Unterschied Tänzer und Geberdenmacher nennen, weil die Saltation die Gattung, und die Kunst der Geberden die Art war. Der Redner Hortensius, der Zeitgenosse und Nebenbuhler des Cicero, war in seinen Manieren und in seinem ganzen Betragen das, was die Franzosen précieux zu nennen pflegen. Man sagte von ihm, er wäre, nachdem er lange ein Komödiant gewesen, endlich auch eine Komödiantin, eine Geberdenmacherin geworden, und man pflegte ihn deswegen nur Dionysia zu nennen. Dieses war der Name einer berühmten Tänzerin, setzt A. Gellius, welcher dieses erzählt, hinzu. Torquatus.... non jam histrionem... esse [Hortensium] diceret, sed gesticulariam, Dionysiamque eum notissimae saltatriculae nomine appellaret.***) Man nennte aber auch die Action des Komödianten ein Geberdenmachen, wie man aus dem sehen kann, was von dem Dichter Andronicus erzählet worden. Man sagte also nicht allein tanzen anstatt Geberden machen, sondern man sagte auch tanzen anstatt Komödie

*) *Variarum Epist.* lib. pr. ep. 20.
**) *Flor.* lib. III.
***) *A. Gellius Noct. Att.* lib. I. cap 9.

spielen. Saltare et gestum agere wurde so völlig Eines für das Andre genommen, daß man sagte „ein dramatisches Stück tanzen", wenn man sagen wollte, „es auf dem Theater recitiren", und dieses nicht blos bei den Vorstellungen der Pantomimen, welche, ohne den Mund aufzuthun, spielten, wie wir hernach zeigen werden, sondern auch bei den gewöhnlichen Vorstellungen der Tragödien und Komödien, wo die Recitation der Verse einen Theil der Ausführung ausmachte.

Wenn Du mir meldest, sagt Ovidius zu einem Freunde, der ihm berichtet hatte, daß die „Medea" oder ein anders von den Stücken dieses Dichters sehr wohl aufgenommen worden, daß das Theater voll sei, so oft man unser Stück tanze, und daß meine Verse Beifall erhielten:

Carmina cum pleno saltari nostra theatro
Versibus et plaudi scribis, amice, meis. *)

Und wenn Aulus Gellius sagen will, daß vor seiner Zeit ebenderselbe Schauspieler, welcher recitirt, auch die Geberden gemacht habe, so sagt er, Derjenige, welcher zu seiner Zeit, ohne sich im Geringsten zu bewegen, singe, habe ehedem tanzend gesungen. Saltabundi autem canebant, quae nunc stantes canunt. **)

Juvenal lehrt uns, der Vorleger an großen Tafeln habe die Speisen tanzend vorgeschnitten. Bei Vorschneidung der Speisen kann man nun zwar wohl Geberden machen, aber unmöglich nach unserer Art tanzen. Uebrigens fügt dieser Dichter noch im Scherze hinzu, daß man mit einer andern Geberde ein jung Huhn und mit einer andern einen Hasen zerlegen müsse, so wie sie sich jedesmal zu der vorhabenden Operation am Besten schicke. Für diese Art von Saltation hatte man in Rom besondre Schulen.

Structorem interea, ne qua indignatio desit,
Saltantem specta et chironomunta volanti
Cultello, donec peragat dictata magistri
Omnia; nec minimo sane discrimine refert,
Quo gestu lepores et quo gallina secetur. ***)

Endlich nennt auch Aristides Quintilianus, nachdem er von der Freundschaft des Cicero mit dem Roscius gesprochen, an welchem dem Cicero besonders die genaue Beobachtung des Tacts und die Anmuth der Geberden gefiel, diesen berühmten Schauspieler einen Tänzer. Er nennt ihn auf Griechisch ὀρχηστήν,

*) *Ovid. Trist.* lib. V. el. 7.
**) *A. Gellius* lib. XX. c. 2.
***) *Juvenal. Sat.* 5.

welches im Lateinischen *saltatorem* bedeutet. Wir werden sogar aus einer Stelle des Cassiodorus sehen, daß man das griechische Wort lateinisch gemacht habe. Und obgleich Roscius wirklich auf der Scene sehr oft redte, so lobt ihn Cicero doch fast immer nur wegen seiner Geberden. Wenn er ihn zum Exempel in seiner Rede für den Archias lobt, so sind es vornehmlich seine Geberden, die er lobt. **Ergo ille corporis motu tantum amorem sibi conciliarat a nobis omnibus.**

Oft gingen Cicero und Roscius sogar einen Wettstreit mit einander ein, wer von Beiden ebendieselben Gedanken am Oeftersten auf verschiedene Art ausdrücken könne, und Jeder von ihnen bediente sich dabei derjenigen Geschicklichkeit, in welcher er vortrefflich war. Roscius drückte also durch ein stummes Spiel den Sinn der Redensart aus, welche Cicero zusammengesetzt und recitirt hatte. Und alsdenn urtheilte man, welcher von Beiden in seinem Ausdrucke am Glücklichsten gewesen sei. Hierauf veränderte Cicero die Worte oder die Wendung der Redensart, ohne den Sinn derselben zu entkräften, und auch Roscius mußte nunmehr den Sinn durch andre Geberden ausdrücken, ohne daß diese Veränderung den Ausdruck seines stummen Spiels schwächte. **Et certe satis constat, contendere eum cum histrione solitum, utrum ille saepius eandem sententiam variis gestibus efficeret, an ipse per eloquentiae copiam sermone diverso pronuntiaret,***) sagt Macrobius von dem Cicero und Roscius.

Dieses sei von der Kunst der Saltation, überhaupt betrachtet, genug gesagt. Wir haben gesehen, daß die Alten die Vorschriften derselben sowohl bei heiligen Ceremonien als bei Tische und bei andern Gelegenheiten in Ausübung brachten. Unsere Materie aber erfordert es nicht, daß wir die Saltation in allen ihren verschiednen Anwendungen betrachten müßten. Hauptsächlich müssen wir von der theatralischen Saltation reden.

Vierzehnter Abschnitt.

Von der theatralischen Saltation. Wie der Schauspieler, welcher die Geberden machte, mit dem Schauspieler, welcher recitirte, übereintreffen konnte. Von dem Tanze des Chorus.

Die Kunst der zur theatralischen Declamation sich schickenden Geberden theilte sich in drei Methoden und also auch in drei ver-

*) *Macrob. Saturnal.* lib. II. cap. 10 [III. 14. 12].

schiedne Künste. Die erste von diesen Methoden lehrte ἐμμέλειαν oder die zur tragischen Declamation sich schickenden Geberden. Die Sammlung der Geberden, wie sie sich zur Declamation der Komödien schickten, hieß κόρδαξ, und σίκιννις hießen alle diejenigen Geberden, die sich zu Vorstellung derjenigen dramatischen Stücke schickten, welche die Alten Satyren nennten.

Gleichwohl aber sagt Lucian in seiner Abhandlung „Vom Tanze", daß man bei Aufführung der komischen Stücke oft die zur Satire sich schickenden Geberden mit den eigentlichen Geberden für die Komödie vermengt habe, die Sikinnis nämlich mit dem Kordax.

Wie haben es aber, wird man sagen, die Alten dahin gebracht, daß sie diese Methoden schriftlich verfassen und Zeichen und Charakter erfinden konnten, welche alle Stellungen und Bewegungen des Körpers ausdrückten? Ich weiß es nicht; allein die Choreographie des Feuillée, von welcher ich gesprochen habe, zeiget hinlänglich, daß die Sache möglich gewesen. Man muß ebensowohl aus Zeichen lernen können, welche Geberde man machen solle, als man es aus Zeichen lernen kann, welche Schritte und Figuren man machen müsse. Dieses aber ist es, was das Buch des Feuillée lehret.

Ob die Geberden gleich unter uns in kein Kunstgebäude gebracht sind, ob wir gleich diese Materie nicht ergründet und also auch die Gegenstände nicht so weit zergliedert haben, als die Alten es gethan hatten, so empfinden wir doch gleichwohl, daß die Tragödie und Komödie jede ihre eignen Geberden habe. Die Geberden, die Stellungen, das Tragen unsrer Schauspieler, die eine Tragödie recitiren, sind von den Geberden, den Stellungen, dem Tragen der Schauspieler, die eine Komödie vorstellen, völlig unterschieden. Unsere Schauspieler, die von der bloßen Natur geleitet werden, lassen uns die Grundsätze gar wohl empfinden, nach welchen die Alten die Kunst der theatralischen Geberden zertheilt und in drei verschiedne Methoden abgesondert haben. „Die Natur", wie Cicero sagt, „hat einer jeden Leidenschaft, einer jeden Empfindung ihren besondern und eignen Ton, ihre eigne Geberde und ihren eignen Ausdruck im Gesichte gegeben." Omnis enim motus animi suum quemdam a natura habet vultum et sonum et gestum.*) Die Leidenschaften, mit welchen sich die Tragödie meistentheils beschäftiget, sind diejenigen gar nicht, mit welchen die Komödie zu thun hat.

*) *Cic. De orat.*, lib. III.

In dem Hauptstücke, in welchem Quintilian weitläuftiger als an irgend einem andern Orte von den für einen Redner sich schickenden Geberden redet, findet man verschiedne Dinge, aus welchen man es beweisen kann, daß die Komödianten seiner Zeit besondre Schulen gehabt haben, in welchen man die Kunst der eigentlichen theatralischen Geberden lehrte. Manchmal lenkt Quintilian seine Schüler von dem ab, was die Komödianten bei gewissen Umständen lehrten. Manchmal führt er sie auch als gute Lehrmeister an. „Diejenigen, welche die Schauspielkunst lehren," sagt er an einem Orte des angeführten Kapitels, „halten die Geberde, die man mit dem Kopfe allein macht, für eine tadelhafte Geberde." Solo capite gestum facere scenici quoque doctores vitiosum putarunt.*) Man sieht sogar, daß es diesen Lehrern auch an dem nicht gefehlt habe, was man Kunstwörter nennt. Wenn Quintilian von dem Betragen eines Redners, auf welchen die Augen aller Zuhörer noch eher gerichtet sind, als er angefangen hat zu reden, handelt und lehren will, wie dieses Betragen die kurze Zeit über, ehe er den Mund aufthut, beschaffen sein müsse, so sagt er, die Komödianten nennten dieses studirte Stillschweigen einen Verzug. In hac cunctatione sunt quaedam non indecentes, ut vocant scenici, *morae*.**)

Da Die, welche sich mit dem Theater abgaben, diejenige Art von Geberden, welche wir willkürliche genennt haben, fast gar nicht brauchen durften; da, mit einem Worte, ihre Saltation von einer besondern Art war: so war es ganz natürlich, daß sie auch ihre besondern Schulen und ihre besondern Lehrer haben mußten. Uebrigens mußten sie auch noch eine ganz besondre Kunst verstehen, nämlich die Kunst, ihre Geberden mit der Recitation des Sängers, welcher manchmal für sie redte, den Tact halten zu lassen. Wie sie dieses aber bewerkstelligten, und wie die Action Desjenigen, welcher die Geberden machte, mit der Aussprache Desjenigen, welcher redte, übereinstimmen konnte, will ich hier noch verständlicher zu machen suchen, als ich oben gethan habe. Meinen Lesern diese letzte Erklärung vorzulegen, mußte ich warten, bis sie der Sachen ein Wenig kundiger wären, gesetzt, daß ich mich auch dadurch einiger Wiederholungen schuldig machte.

Wir haben, wie sich der Leser erinnern wird, bereits gesagt, daß die hypokritische Musik der Saltation vorgesetzt war. „Nun

*) *Quint.* lib. XI. cap. 3.
**) *Ibid.*

aber", sagt Quintilian, „regieret die Musik die Bewegungen des Körpers ebensowohl, als sie die Fortschreitung der Stimme regieret." Numeros musice duplices habet, in vocibus et in corpore.*) Die hypokritische Musik lehrte also, wie man den Tact beobachten solle, wenn man Geberden mache, so wie die metrische Musik ihn bei dem Recitiren beobachten lehrte. Die hypokritische Musik ließ sich also von der metrischen helfen; denn die musicalischen Künste konnten nicht überall einen so vollkommen bestimmten Umkreis haben, daß sie nicht bei mancher Lection hätten zusammentreffen sollen. Die eine musicalische Kunst mußte oft bei der andern Hülfe suchen. Dieses ist schon etwas.

Der Schauspieler, welcher recitirte, und der Schauspieler, welcher die Geberden machte, mußten also einerlei Tacte folgen, und beide mußten einerlei Zeiten beobachten. Wir haben aus dem Quintilian**) gesehen, daß man ein Verhältniß zwischen den Geberden und den Worten, welche der Redner sagte, festzusetzen suchte, damit seine Action weder allzu häufig noch allzu unterbrochen sei. Allem Anscheine nach mochte diese Idee daher gekommen sein, weil der Schauspieler, welcher auf dem Theater recitirte, nur eine gewisse Anzahl Worte sagen durfte, mittlerweile der andre Schauspieler, dem die Action aufgetragen war, eine gewisse Geberde machte. Und wenn dieser eine andre Geberde machte, so mußte auch jener eine andere Anzahl Worte sagen. Dem aber sei nun, wie ihm wolle, so ist doch so viel gewiß, daß der eine sowohl als der andre die Zeiten eines und ebendesselben Tacts beobachten mußte, welchen eine und ebendieselbe Person schlug, die die Verse vor Augen hatte, welche recitirt wurden, und deren Silben, wie wir gesehen haben, die Zeiten bestimmten. Ueber diese Verse hatte man die Geberden in Noten geschrieben, welche der Histrio Tact vor Tact machen mußte. Der musicalische Rhythmus, sagt Aristides Quintilianus,***) regiert ebensowohl die Geberden als die Recitation der Verse.

Dem sei nun aber gewesen, wie ihm wolle, so wissen wir wenigstens doch ganz gewiß, daß die Schauspieler, von welchen hier die Rede ist, sehr wohl mit einander übereinstimmten. Seneca sagt, „man könne nicht ohne Erstaunen wahrnehmen,

*) *Quint.* lib. I. cap. 10.
**) Siehe den zweiten Abschnitt.
***) *Arist. De musica*, lib. I.

wie auf der Scene die Geberde geschickter Komödianten die Rede erreiche und sich, so zu reden, trotz der Geschwindigkeit der Zunge mit ihr verbinde." Mirari solemus scenae peritos, quod in omnem significationem rerum et effectuum parata illorum est manus et verborum velocitatem gestus assequitur.*) Hier nun aber will Seneca gewiß nicht von einer Person reden, welche zu gleicher Zeit spricht und Geberden macht; denn an dieser würde es nichts weniger als bewundernswürdig sein, ihre Geberden ebenso geschwind laufen zu sehen als ihre Worte. Die Sache geht ganz natürlich zu, und sie kann nur alsdenn bewundernswürdig sein, wenn ein Schauspieler spricht und ein anderer Schauspieler die Geberden dazu macht.

Wir sehen auch, „daß ein Komödiant, welcher eine Geberde wider den Tact machte, ebenso wohl ausgepfiffen ward als der, welcher in der Aussprache eines Verses fehlte." Histrio, si paululum se moveat extra numerum, aut si versus pronuntiatus est syllaba una longior aut brevior, exsibilatur et exploditur.**) Lucianus sagt es gleichfalls, daß eine Geberde wider den Tact bei einem Schauspieler für ein Hauptverbrechen gehalten worden. Dieses hatte zu dem griechischen Sprichworte Gelegenheit gegeben: einen Solöcismus mit der Hand machen.

Die Kunst der Saltation ist verloren gegangen, und es würde verwegen sein, alle kleine Umstände einer durch die Erfahrung und durch die Ueberlegungen vieler tausend Personen zur Vollkommenheit gebrachten Ausübung errathen zu wollen. So viel ist gewiß, das Volk ward es sehr wohl gewahr, wenn ein Fehler gemacht ward. Die öftere Besuchung der Schauspiele hatte es so zärtlich und ekel gemacht, daß es sogar auch die falschen Wendungen und Accorde tadelte, wenn sie zu oft wiederholt wurden, obgleich diese Accorde eine gute Wirkung thun, wenn sie mit Kunst gebraucht werden. Quanto molliores sunt et delicatiores in cantu flexiones et falsae voculae, quam certae et severae? quibus tamen non modo austeri, sed, si saepius fiant, multitudo ipsa reclamat.***)

Um wieder auf die Kunst der Geberden zu kommen, so kann man nicht im Geringsten daran zweifeln, daß die Komödianten der Alten in diesem Theile der Declamation nicht sollten vortreff-

*) *Seneca Epist.* 121.
**) *Cic.* in *Parad.*
***) *Cic. De orat.*, lib. III.

lich gewesen sein. Sie hatten viel natürliche Geschicklichkeit dazu, wenn wir sie nach ihren Landsleuten, die unsre Zeitverwandte sind, beurtheilen dürfen. Diese Schauspieler wandten auch, wie wir bald sagen werden, ungemein viel Fleiß auf ihre Kunst, und wenn sie fehlten oder nächlässig waren, so waren die Zuschauer, welche davon zu urtheilen wußten, bemüht, sie wieder ins Gleis zu bringen. Tertullianus sagt auch, „daß diese Geberden ebenso verführerisch gewesen wären als die Rede der Schlange, welche das erste Weib versuchte". Ipse gestus colubrina vis est.*)

Wenn die Kunstrichter, welche die „Dichtkunst" des Aristoteles haben tadeln oder erklären wollen, auf die Bedeutung des Worts saltatio Achtung gegeben hätten, so würde es ihnen gar nicht so abgeschmackt vorgekommen sein, daß die Chöre der Alten auch bei den traurigsten Stellen der Tragödien getanzt haben. Man kann sich leicht vorstellen, daß dieses Tanzen in nichts Anderm bestanden habe als in den Geberden und dem äußerlichen Bezeigen der Glieder des Chors, womit sie ihre Gesinnungen ausdrückten, sie mochten nun reden oder auch blos durch ein stummes Spiel bezeigen, wie sehr sie von der Begebenheit, woran sie Theil nehmen sollten, gerührt wären. Diese Declamation nöthigte den Chor öfters, auf der Bühne hin und her zu gehen, und da die Bewegungen von einem Orte zum andern, welche verschiedne Personen zu gleicher Zeit machen sollen, nothwendig vorher abgeredet sein müssen, wenn sie nicht in einen sich drängenden unordentlichen Haufen ausarten sollen, so haben die Alten den Chören bei ihrem Hinundwiedergehen gewisse Regeln vorgeschrieben. Und diese vorgeschriebnen Bewegungen haben nicht wenig dazu beigetragen, daß die Kunstrichter die Saltation der Chöre für Ballets nach unserer Art gehalten haben.

Die Chöre hatten anfangs ihre besondern Lehrmeister, von welchen sie in ihren Rollen unterrichtet wurden; allein der Dichter Aeschylus,**) welcher die Kunst der theatralischen Vorstellungen besonders studirt hatte, unternahm es, sie selbst zu unterrichten, und es scheinet, daß auch andere Dichter Griechenlands seinem Exempel hierin gefolget sind.

Man muß sich also den Anblick, welchen die Chöre auf den Bühnen der Griechen und Römer machten, nicht wie den Anblick vorstellen, den wir auf unsern Theatern haben würden, wenn

*) *Tertull. De spect.*
**) *Athenaeus* lib. I.

man die Chöre declamiren ließe. Wir stellen uns gleich anfangs die unbeweglichen Chöre der Oper vor, welche aus Personen bestehen, die größtentheils nicht einmal gehen können und durch ihre abgeschmackte Action die allerrührendsten Scenen lächerlich machen. Wir bilden uns die Chöre der Komödien ein, die aus Statisten und den elendesten Schauspielern bestehen, die jede Rolle, zu der sie nicht gewöhnt sind, auf das Aergste mißhandeln. Allein die Chöre der alten Tragödien wurden durch gute und wohlgeübte Schauspieler aufgeführt, und der Aufwand, den man dabei machte, war so groß, daß die Athenienser durch eine besondre Verordnung ihn der Obrigkeit zuerkannt hatten.

Man stelle sich also, um sich einen richtigen Begriff von diesen Chören zu machen, eine große Anzahl vortrefflicher Schauspieler vor, welche einer Person, die sie anredet, antworten. Man stelle sich vor, daß jeder von den Schauspielern des Chors diejenigen Geberden macht und diejenigen Stellungen annimmt, die sich dazu, was er gegenwärtig ausdrücken will, und zu dem besondern Charakter, den man ihm gegeben hat, schicken. Man stelle sich vor, daß die Alten, die Kinder, die Weiber, die jungen Leute, aus welchen die Chöre bestanden, ihre Freude, ihre Betrübniß oder ihre andern Leidenschaften durch solche Bezeigungen an den Tag legen, wie sie sich für eines Jeden Alter und Geschlecht schicken. Ich glaube, ein solcher Anblick muß wahrhaftig nicht die am Wenigsten rührende Scene einer Tragödie gewesen sein. Daher finden wir auch, daß einer von den Chören des Aeschylus*) Ursache war, daß verschiedne schwangre Weiber in dem Theater zu Athen niederkamen. Und dieser Zufall gab hernach Anlaß, daß die Athenienser die Anzahl der Personen dieser schrecklichen Chöre bis auf funfzehn oder zwanzig herabsetzten, anstatt daß sie vorher wohl aus funfzigen bestanden hatten. Einige Stellen in unsern neuen Opern, wo der Dichter eine Hauptperson den Chor anreden und diesen wenige Worte erwidern läßt, sind sehr wohl aufgenommen worden, obgleich die Personen des Chors nicht declamirt haben. Mich wundert sehr, daß diese Nachahmung der Alten (man wird mir dieses Wortspiel erlauben) keine Nachahmer gefunden hat.

Endlich hat man auch gesehen, daß die Chöre, welche nicht redeten und blos das stumme Spiel der Chöre in den alten Tragödien nachahmten, auf dem Opertheater sehr wohl ausgefallen

*) In dem Trauerspiele „Die Eumeniden".

und vielen Beifall erhalten haben, wenn sie von aufmerksamen Personen ausgeführet worden. Ich meine diejenigen Ballets, die fast aus ganz und gar keinen Tanzschritten, sondern aus bloßen Geberden und Bezeigungen, kurz, aus einem stummen Spiele bestanden, und die Lulli in die Leichenbegleitung der Psyche, desgleichen der Alceste, in den zweiten Aufzug des „Theseus“, wo der Dichter alte Männer tanzend einführt, in das Ballet des vierten Aufzuges des „Atys“ und in die erste Scene des vierten Aufzuges der „Isis“ gebracht hatte, wo Quinault Einwohner der hyperboreischen Gegenden auf das Theater bringt. Diese Halbchöre nun, man vergönne mir den Ausdruck, machten einen sehr rührenden Anblick, wenn sie Lulli von Tänzern aufführen ließ, die ihm folgen mußten und ebenso wenig, wenn er es ihnen verboten hatte, einen Tanzschritt zu machen, als eine Geberde, die sie machen sollten, zu unterlassen oder sie nicht zur rechten Zeit zu machen wagten. Wenn man diese Tänze aufführen sah, konnte man leicht begreifen, wie der Tact auf den Theatern der Alten die Geberden regieren können. Der Mann von Genie, den ich itzt genennt habe, war durch die Stärke seiner eignen Vorstellungskraft darauf gefallen, daß das Schauspiel auch durch die stumme Action der Chöre pathetischer werden könne; denn ich glaube nicht, daß er die Gedanken dazu aus den Schriften der Alten geschöpft, deren vom Tanze der Chöre redende Stellen noch nie so verstanden worden waren, als wir sie itzt erklärt haben.

Lulli wendete auf die Ballets, von welchen hier die Rede ist, so viel Aufmerksamkeit, daß er sich, sie zu componiren, eines besondern Tanzmeisters Namens Olivet bediente. Dieser war es und nicht des Brosses oder Beauchamps, die Lulli nur zur Verfertigung der gewöhnlichen Ballets brauchte, welcher die Ballets in den Leichenbegleitungen der Psyche und der Alceste componirte. Auch machte Olivet das Ballet der Alten im „Theseus“, desgleichen der schrecklichen Träume im „Atys“ und der Zitterer in der „Isis“. Dieses Letztere bestand blos und allein aus den Geberden und Bezeigungen frierender Leute. Es wurde kein einziger Tanzschritt nach unserer Art dabei gebraucht. Und hiebei ist noch zu merken, daß diese Ballets, welche zu ihrer Zeit gefielen, von Tänzern aufgeführet wurden, die in den Verrichtungen, wozu sie Lulli brauchte, noch Neulinge waren. Ich komme auf meine Materie wieder zurück.

Funfzehnter Abschnitt.

Anmerkungen über die Art und Weise, wie dramatische Stücke auf den Bühnen der Alten vorgestellet worden. Von der starken Neigung, welche die Griechen und Römer für das Theater hatten. Von dem Fleiße, den die Schauspieler auf ihre Kunst wendeten, und den Belohnungen, die ihnen ertheilt wurden.

Die Einbildungskraft kann die Empfindung nicht ersetzen. Da wir also kein theatralisches Stück haben aufführen sehen, in welchem ein Schauspieler recitiret, mittlerweile ein andrer die Geberden dazu macht, so, glaube ich, würde man Unrecht thun, wenn man diese bei den Alten übliche Theilung der Declamation auf eine entscheidende Art loben wollte; und noch unbilliger würde man handeln, wenn man sie geradeweg verdammen wollte. Ich habe die Ursachen schon angeführt, warum sie den Alten gar nicht so lächerlich scheinen können, als sie uns anfangs scheinet. Wir wissen noch nicht, was für Annehmlichkeiten ein solches Schauspiel von den Umständen und der Geschicklichkeit der Schauspieler entlehnen können. Verschiedne nordische Gelehrte, die aus bloßen Erzählungen geurtheilet hatten, daß die Oper ein sehr lächerliches Schauspiel sein müsse, welches aufs Höchste nur Kinder vergnügen könne, haben ihre Meinung geändert, nachdem sie selbst einige Vorstellungen mit angesehen. Die Erfahrung hatte sie davon überzeugt, wovon die Erfahrung allein überzeugen kann, daß eine Mutter, welche den Verlust ihrer Kinder in Musik beweint, doch noch immer eine Person bleibe, die uns rühren und zum Mitleiden bewegen könne.

Die Marionetten, bei welchen die Declamation getheilt ist, können uns die Zeit verkürzen, obgleich die Action dabei nur auf eine maschinenmäßige Art geschieht. Freilich kann uns dieses kindische Schauspiel nicht vergnügen, weil die lächerliche Ausführung vollkommen mit dem lächerlichen Inhalte paßt. Die Puppen-Oper, deren Erfinder La Grille war, und die in Paris ungefähr im Jahr 1674 aufkam, lockte zwei ganze Winter hindurch eine Menge Zuschauer herbei, und es war dieses Schauspiel eine ordentliche Oper, nur daß die Action von einer großen Marionette verrichtet wurde, die schickliche Geberden zu dem, was ein Musikus sang, machte, dessen Stimme durch eine Oeffnung

sich hören ließ, die man in dem Boden der Scene angebracht hatte. Ich habe in Italien Opern auf diese Art vorstellen sehen, und kein Mensch hielt sie für ein lächerliches Schauspiel. Die Opern, welche ein berühmter Cardinal in seiner Jugend zu seinem Vergnügen auf diese Art aufführen ließ, gefielen nicht wenig, weil die Marionetten, welche fast vier Fuß hoch waren, dem Natürlichen sehr gleich kamen. Was kann uns also zu glauben bewegen, daß eben dieses Schauspiel nur alsdenn Mißfallen erweckt haben sollte, wenn vortreffliche Schauspieler, die man in der Maske agiren zu sehen schon gewohnt war, den Theil der Gesticulation ausgeführt, welchen eine Marionette nur sehr schlecht ausführen kann?

Die Aufführungen und die Schriften der Römer bezeugen zur Gnüge, daß sie kein unsinniges Volk waren. Als sich die Römer zu der Art von Declamation entschlossen, bei der die Geberden und die Rede unter zwei verschiedne Schauspieler getheilt wurden, kannten sie schon seit mehr als hundertundzwanzig Jahren die natürliche Art zu recitiren, welches unsre Art ist. Und gleichwohl vertauschten sie sie mit jener, die weit zusammengesetzter war.

Uebrigens leistet der unsägliche Aufwand, welchen die Griechen und Römer bei Aufführung theatralischer Stücke machten, hinlängliche Gewähr, daß sie sehr aufmerksam dabei mußten gewesen sein. Diese Aufmerksamkeit nun, die ganzer achthundert Jahr hindurch dauerte (denn die Bühnen waren zu Rom nach dem Livius Andronicus, dessen Geschichte wir oben erzählt, acht ganze Jahrhunderte offen), würde die Römer endlich gewiß von dem Gebrauche, die Declamation unter zwei Schauspieler zu vertheilen, abgebracht haben, wenn dieser Gebrauch so übel gewesen wäre, als man anfangs zu glauben nicht ungeneigt ist. Man muß sich also dieser voreiligen Mißbilligungen hier ebenso sehr enthalten, als alle vernünftige Leute sich ihrer bei Beurtheilung der Sitten und Gebräuche in fremden Ländern enthalten.

Die Aufführung dreier Trauerspiele des Sophokles kostete den Atheniensern mehr als der peloponnesische Krieg. Man weiß, was für unsägliche Kosten die Römer verwendet haben, auch sogar in den Provinzen die prächtigsten Theater, Amphitheater und Circos bauen zu lassen. Einige von diesen Gebäuden, welche noch ganz da stehen, sind die bewundernswürdigsten Denkmäler der alten Architektur. Und auch die Ruinen derer, die verfallen sind, bewundert man. Die römische Geschichte ist voll

von Beispielen, was für eine unmäßige Neigung das Volk gegen die Schauspiele gehabt, und was für unglaubliche Summen es sich sowohl Regenten als Privatpersonen kosten lassen, ihr genugzuthun. Ich will also blos hier von der Bezahlung der Schauspieler reden. Macrobius sagt, Aesopus, ein berühmter tragischer Schauspieler und Zeitgenosse des Cicero, von dem wir schon gesprochen, habe seinem Sohne, dessen Horaz*) und Plinius als eines berüchtigten Verschwenders gedenken, eine Erbschaft von fünf Millionen, die er mit dem Agiren erworben hatte, hinterlassen. Man lieset in der „Geschichte“ des Plinius, der Komödiant Roscius, der Freund des Cicero, habe jährlich mehr als hunderttausend Franken Besoldung gehabt. Quippe cum jam apud majores nostros Roscius histrio sestertium quingenta milia annua meritasse prodatur.**) Man muß sogar diese Besoldung des Roscius seit der Zeit, von welcher Plinius redet, vermehrt haben, weil Macrobius sagt, es zöge dieser Komödiant von den öffentlichen Einkünften alle Tage auf neunhundert Franken, und diese Summe wäre für ihn ganz allein. Tanta fuit gratia, ut mercedem diurnam de publico mille denarios sine gregalibus solus acceperit.

Die Rede, welche Cicero für eben diesen Roscius hielt, rechtfertiget das Vorgeben des Plinius und Macrobius sehr wohl. Der vornehmste Punkt des Processes, welchen Roscius hatte, betraf einen Sclaven, welchen Fannius zu dem Roscius gegeben zu haben behauptete, damit er bei ihm Komödie spielen lernen solle, worauf Roscius und Fannius diesen Sclaven verkaufen und die dafür gelösete Summe unter sich theilen wollen. Cicero will von dieser Verbindung nichts wissen und behauptet, Panurgus, so hieß der Sclave, müsse dem Roscius, der ihn unterrichtet habe, ganz allein zugehören, weil der Werth des Komödianten den Werth der Person des Sclaven bei Weitem übertreffe. „Die Person des Panurgus“, sagt Cicero, „ist nicht dreißig Pistolen werth, allein der Sclave des Roscius ist zwanzigtausend Thaler werth. Wenn der Sclave des Fannius des Tages kaum achtzehn Sols hätte verdienen können, so kann er itzt als ein von dem Roscius unterrichteter Komödiant achtzehn Pistolen verdienen.“ „Ist es wohl glaublich,“ sagt Cicero an einem andern Orte, „daß ein so uneigennütziger Mann als Roscius sich mit Verlust

*) *Horat. Sat.*, II. 3. 239. 240.
**) *Plin.* lib. VII. c. 39.

seiner Ehre einen Sclaven, der kaum dreißig Pistolen werth ist, zueignen würde; er, der uns seit zwölf Jahren umsonst Komödie spielt und durch diese Großmuth zwei Millionen, die er hätte gewinnen können, ausgeschlagen hat? Ich schätze", fügt Cicero hinzu, „die Besoldung, welche Roscius bekommen haben würde, nicht sehr hoch. Wenigstens würde man ihm nicht weniger gegeben haben, als man der Dionysia giebt." Wir haben von dieser Schauspielerin bereits gesprochen. Nun urtheile man, wie die römische Republik ihre Komödianten bezahlte! Macrobius erzählt,*) Julius Cäsar habe dem Laberius zwanzigtausend Thaler gegeben, um diesen Dichter dahin zu vermögen, daß er in einem Stücke, welches er verfertiget hatte, selbst mitspielte. Unter den andern Kaisern finden wir auch noch andere Verschwendungen. Endlich setzte der Kaiser Marcus Aurelius,**) welcher sehr oft Antoninus Philosophus genennet wird, fest, daß den Komödianten, welche in den Schauspielen, die gewisse obrigkeitliche Personen dem Volke geben mußten, spielen würden, nicht mehr als fünf Goldstücken für eine Vorstellung fordern sollten, und daß Derjenige, welcher die Unkosten dazu hergebe, ihnen nicht mehr als noch einmal so viel geben dürfe. Diese Goldstücke waren ungefähr mit unsern Louis, deren dreißig auf das Mark gehen und für vierundzwanzig Franken ausgegeben werden, von einerlei Werth. Titus Livius schließt seine Erzählung von dem Ursprunge und dem Fortgange der theatralischen Vorstellungen zu Rom mit dieser Betrachtung, „daß ein Vergnügen, welches anfangs sehr wenig betragen habe, in so prächtige und kostbare Schauspiele ausgeartet sei, daß kaum die reichsten Königreiche den Aufwand dabei würden ausgehalten haben," quam ab sano initio res in hanc vel opulentis regnis vix tolerabilem insaniam venerit.***) Da die Römer beinahe fast alle selbst Declamatores und Geberdenmacher geworden waren, so darf man sich nicht wundern, daß sie aus den Komödianten so viel machten. Seneca, der Vater, sagt in der Einleitung zu dem ersten Buche seiner „Controversen", daß die jungen Leute seiner Zeit aus diesen zwei Künsten ihre ernsthafteste Beschäftigung machten. Malarum rerum industria invasit animos. Cantandi saltandique nunc obscoena studia effeminatos tenent.

*) *Macrob. Sat.* lib. II. cap. 7.
**) *Capit. in M. Aur.*
***) *Livius Hist.* lib. VII.

Das Uebel nahm nach der Zeit noch immer mehr zu. Ammianus Marcellinus, welcher unter der Regierung des großen Constantinus lebte, schreibt: „In wie wenigen von unsern Häusern werden noch die freien Künste getrieben! Man höret weiter nichts, als singen und Instrumente spielen. Anstatt eines Philosophen läßt man einen Sänger kommen, und statt eines Redners einen Lehrer der Schauspielkunst. Man verschließt die Bibliotheken auf immer, so wie man die Gräber verschließt. Man denkt auf nichts als auf Verfertigung außerordentlich großer Leyern, Hydraulicorum, Flöten von allerlei Art und aller der Instrumente, welche die Geberden der Schauspieler zu regieren dienen.“ **Quod cum ita sit, paucae domus studiorum seriis cultibus antea celebratae nunc ludibriis ignaviae torrentes exundant, vocali sono, perflabili tinnitu fidium resultantes. Denique pro philosopho cantor et in locum oratoris doctor artium ludicrarum accitur, et bibliothecis sepulcrorum ritu in perpetuum clausis fabricantur hydraulica et lyrae in speciem carpentorum ingentes tibiaeque et histrionici gestus instrumenta non levia.***)

Ich muß hier erinnern, daß ich bei Vergleichung der römischen Münze mit französischen der Berechnung des Budäus**) nicht gefolgt bin, ob sie gleich zu der Zeit, als sie dieser gelehrte Mann machte, sehr richtig war. Allein das Mark Silber, welches zu des Budäus Zeiten noch nicht zu zwölf Franken an gangbarer Münze gerechnet wurde, galt sechzig Franken gangbaren Schlages, als ich meine letztere Berechnung machte.***) Hierauf müssen die Uebersetzer und Ausleger der alten Schriftsteller Acht haben; wie sie denn auch die Summen, von welchen ihr Schriftsteller redet, Metall für Metall berechnen müssen, weil das Verhältniß zwischen Gold und Silber nunmehr ganz anders ist, als es zu den Zeiten der römischen Republik war. Zehn Unzen fein Silber galten damals eine Unze fein Gold, und wenn man itzt in Frankreich eine Unze fein Gold bezahlen will, so muß man wohl funfzehn Unzen fein Silber dafür geben. Es giebt sogar in Europa Staaten, wo das Gold noch theurer ist.

Ueberhaupt scheint es mir sehr billig zu sein, daß man von den Progressen, welche eine gewisse Nation in den Künsten ge-

*) *Ammian. Marcell. Hist.* lib. XIV.
**) Unter Francisco I.
***) Im Jahr 1718.

macht habe, welche keine dauerhaften Denkmäler hinterlassen, aus welchen man sie gehörig schätzen könne, nach den Progressen urtheile, welche ebendieselbe Nation in denjenigen Künsten gemacht, welche dergleichen Denkmäler hinterlassen. Nun aber beweisen die Denkmäler der Dichtkunst, der Beredsamkeit, der Malerei, der Bildhauerkunst und der Architektur, welche aus dem Alterthume bis auf uns gekommen sind, daß die Alten in allen diesen Künsten sehr geschickt gewesen sind und sie zu einem hohen Grade der Vollkommenheit gebracht haben. Da wir uns nun also in Ansehung ihrer Geschicklichkeit in der Schauspielkunst an dieses Vorurtheil halten müssen, so werden wir es auch wohl bis dahin ausdehnen müssen, daß sie in ihren theatralischen Vorstellungen sehr glücklich gewesen, und daß wir ihnen, wenn wir sie gesehen hätten, eben die Lobsprüche würden ertheilt haben, die wir ihren Gebäuden, ihren Statuen und ihren Schriften ertheilen.

Können wir nicht auch sogar aus der Vortrefflichkeit der Gedichte der Alten ein Vorurtheil für die Verdienste ihrer Schauspieler ziehen? Und wissen wir denn nicht durch die allergewissesten Muthmaßungen, daß diese Schauspieler sehr vortrefflich müssen gewesen sein? Die meisten waren geborne Sclaven und mußten sich also von Jugend auf eine so harte und strenge Lehre gefallen lassen, als ihre Herren ihnen nur immer ertheilen wollten. Sie waren übrigens versichert, daß sie mit der Zeit frei, reich und angesehen werden könnten, wenn sie sich geschickt machten. In Griechenland waren die Komödianten Personen von Wichtigkeit, und man hat sogar Abgesandte und Staatsminister gesehen, die man von dieser Profession genommen hatte.*) Und obgleich die römischen Gesetze die meisten Komödianten aus dem Stande der Bürger ausgeschlossen hatten, so hatte man dennoch in Rom sehr viele Hochachtung für sie, wovon wir gar bald gute Beweise anführen wollen. Sie spielten daselbst ungestraft den großen Herren, wenigstens ebensowohl als die Castraten, welche heut zu Tage in Italien singen.

Wir wissen es sehr zuverlässig, daß die Lehre, welche die Komödianten ausstehen mußten, die man allem Ansehen nach mit den gehörigen Gaben aussuchte, eine sehr lange Lehre war. Nach dem Cicero übten sich Die, welche in Tragödien spielen

*) *Liv. Hist.* lib. XXIV; *August. De civit. Dei.*, lib. II. c. 11; *Arnob. Adv. gent.*, lib. VII.

wollten, ganze Jahre vorher, ehe sie das Theater betraten. In ihren Lehrjahren declamirten sie sogar sitzend, damit ihnen das Declamiren auf dem Theater desto leichter würde, wo sie stehend declamiren konnten. Wenn man sich angewöhnt hat, gewisse Verrichtungen unter beschwerlichern Umständen auszuführen, als es nöthig ist, so kann man hernach desto mehr Leichtigkeit und Anmuth dabei zeigen. Nun aber befindet sich die Brust bei einem Menschen, welcher steht, in weit weniger Zwange als bei einem Menschen, welcher sitzt.

Dieses ist auch die Ursache, warum sich damals die Gladiatores mit schwerern Waffen üben mußten, als die ordentlichen Waffen waren, mit welchen sie zu streiten pflegten. Difficiliora enim debent esse, quae exercent, quo sit levius ipsum illud, in quod exercent.*) „Die Arbeit, der man uns in den Lehrjahren unterwirft, muß schwerer sein, als die Arbeit ist, zu der man uns geschickt machen will.“ Gladiatores gravioribus armis discunt quam pugnant, sagt Seneca der Vater.**)

Die großen Schauspieler würden des Morgens nimmermehr ein Wort ausgesprochen haben, ohne vorher, so zu reden, ihre Stimme methodisch zu entwickeln, indem sie sie nur nach und nach hervorkommen ließen und immer nur stufenweise anstrengten, damit sie ihren Sprachwerkzeugen keinen Schaden thäten, wenn sie sie plötzlich mit Heftigkeit brauchten. Sie beobachteten sogar auch dieses, daß sie gedachte Uebung liegend verrichteten. Wenn sie gespielt hatten, so setzten sie sich nieder und wickelten in dieser Stellung, so zu reden, ihre Sprachwerkzeuge wieder zusammen, indem sie erst in dem höchsten Tone, auf welchen sie in dem Declamiren gekommen waren, Athem holten und dieses Athemholen durch alle Töne herab fortsetzten, bis sie auf den tiefsten Ton damit kamen, welchen sie in ihrer Declamation gebraucht hatten. So viel Vortheile nun auch die Beredsamkeit zu Rom verschaffte, so sehr sich auch diese durch eine schöne Stimme ausnimmt, so will Cicero doch nicht, daß ein Redner sich zum Sclaven seiner Stimme mache, wie es die Komödianten zu thun pflegten. Me auctore nemo dicendi studiosus Graecorum et tragoedorum more voci serviet, qui et annos complures sedentes declamitant et quotidie, antequam pronuntient, vocem cubantes sensim excitant; eandem, cum egerint, ab acutissimo sono usque ad gra-

*) *Quint.* lib. XI. c. 2.
**) *Seneca, Controvers.* lib. IV.

vissimum sonum . . . . recolligunt.*) Gleichwohl erhellet, daß wenig Zeit nach dem Tode des Cicero, welchen Seneca der Vater noch sehen können, wie er selbst sagt, die römischen Redner zu Erhaltung ihrer Stimme sich aller der abergläubischsten Hülfsmittel der Schauspieler bedienten. Seneca schreibt also als etwas Seltenes, wenn er von dem Porcius Latro, einem zeitverwandten Redner und zugleich seinem Freund und seinem Mitschüler, redet, daß dieser Porcius, welcher in Spanien war erzogen worden und sich an ein mäßiges und arbeitsames Leben, dergleichen man in den Provinzen noch führte, gewöhnt hatte, zur Erhaltung seiner Stimme nichts gebraucht und auch nicht einmal die methodische Entwicklung derselben, von dem höchsten Tone bis zu dem tiefsten, beobachtet habe. Nil vocis causa facere, non illam per gradus paulatim ab imo usque ad summum perducere, non rursus a summa contentione paribus intervallis descendere, non sudorem unctione discutere.**)

Wenn Persius von Denjenigen spricht, die sich gefaßt machen, öffentlich zu reden, so rechnet er unter die Vorsichtigkeiten, deren sie sich bedienen, auch das Ausspülen der Gurgel mit einem ausdrücklich dazu verfertigten Wasser:

Grande aliquid, quod pulmo animae praelargus anhelet:
Scilicet haec populo, pexusque togaque recenti,
— — — liquido cum plasmate guttur
Mobile collueris.***)

Aristoteles†) hatte eben das gesagt, was Cicero von der Sorgfalt sagt, mit welcher die Schauspieler und Diejenigen, welche in den Chören singen, ihre Stimme zu erhalten suchten. Apulejus meldet uns auch, daß die tragischen Schauspieler alle Tage etwas declamirten, damit ihre Sprachwerkzeuge, so zu reden, nicht einrosteten. Desuetudo omnibus pigritiam, pigritia veternum parit. Tragoedi adeo ni quotidie proclament, claritudo arteriis obsolescit. Igitur identidem boando purgant ravim.††)

Man findet in den Schriften der Alten unzählige Beweise, daß ihre Aufmerksamkeit auf Alles, was die Stimme verstärken oder verschönern konnte, sich bis zum Aberglauben erstreckte. Aus dem dritten Hauptstücke des elften Buchs des Quintilian's

*) *Cic. De orat.*, lib. I.
**) *Seneca, Controv.* lib. I.
***) *Persius, Sat.* pr.
†) *Arist. Prob.* lib. X.
††) *Flor.* lib. II.

kann man sehen, daß die Alten in Ansehung einer jeden Art der Beredsamkeit sehr tiefsinnige Betrachtungen über die Natur der menschlichen Stimme und über alle dienliche Hülfsmittel, sie durch die Uebung zu stärken, angestellet hatten. Die Kunst, welche die Stimme stärken und gehörig brauchen lehrte, war sogar eine besondre Profession geworden. Plinius merkt an verschiednen Stellen seiner „Geschichte" mehr als zwanzig Pflanzen, Specifica oder dienliche Recepte zur Stärkung der Stimme an. Diese Sorgfalt war ein Theil der ernsthaftesten Beschäftigungen aller Derjenigen, welche öffentlich zu reden hatten. Ich will hier blos den Nero anführen, diesen Komödianten, dem die Götter die Regierung der Welt anzuvertrauen für gut befanden. Plinius erzählt, dieser Monarch sei der Erfinder einer neuen Methode, die Stimme zu verstärken, gewesen. Sie bestand darin, daß man eine Platte Blei auf die Brust legte und dabei aus allen Kräften declamirte. Nero, quoniam ita diis placuit, princeps, lamina pectori imposita, sub ea cantica exclamans, alendis vocibus demonstravit rationem.*) Suetonius fügt sogar dem, was Plinius erzählt, einige sonderbare Umstände bei. Nachdem er von der Diät und den Hülfsmitteln zu Erhaltung einer schönen Stimme geredet, so erzählt er, daß Nero, nachdem er von seiner Reise durch Griechenland zurückgekommen, so zärtlich mit seiner Stimme umgegangen, daß er ungemein viel Arzeneien zu ihrer Erhaltung gebraucht, und daß er bei der Musterung der Truppen durchaus nicht mehr einen jeden Soldaten nach der alten Gewohnheit bei seinem Namen rufen wollen. Er ließ sie durch denjenigen Bedienten rufen, welchen die Römer bei sich hatten, und der bei den Gelegenheiten, wo sie sehr laut hätten reden sollen, für sie sprechen mußte. Nec eorum quidquam omittere, quae generis ejus artifices vel conservandae vocis causa vel augendae factitarent. Sed et plumbeam chartam supinus pectore sustinere et clystere vomituque purgari et abstinere pomis cibisque officientibus. — — Ac post haec tantum abfuit a remittendo laxandoque studio, ut conservandae vocis gratia neque milites unquam nisi . . . alio verba pronuntiante appellaret. Ein Wenig ausschweifende Einbildung ist von je her die Eigenschaft der Komödianten gewesen. Allein selbst diese Einbildungen des Nero und Seinesgleichen zeigen genugsam, wie hoch alle Künste, bei welchen es auf die Schönheit der Stimme ankam, zu der Zeit geschätzt worden.

*) *Plin.* lib. XXXIV. cap. 50.

Sechzehnter Abschnitt.

Von den Pantomimen oder den Schauspielern, welche, ohne zu reden, spielten.

Es war den Alten nicht genug, daß sie die hypokritische Musik oder die Kunst der Geberden in eine Methode gebracht hatten, sondern sie hatten sie auch so vollkommen gemacht, daß sich Komödianten fanden, die alle Arten von dramatischen Stücken, ohne ein Wort zu reden, zu spielen wagten. Es waren dieses die Pantomimen, welche Alles, was sie sagen wollten, mit Geberden ausdrückten, die die Kunst der Saltation lehrte. „Wird sich Venus", sagt Arnobius in seinem Werke „Wider den heidnischen Aberglauben", „deswegen besänftigen, weil ein Pantomime den Adonis mit Geberden, welche die Tanzkunst lehret, vorgestellet hat?" Obliterabit offensam Venus, si Adonis in habitu gestum agere viderit saltatoriis in motibus pantomimum?*) Die Pantomimen spielten also gemeiniglich, ohne zu reden. Histriones quasdam in theatro fabulas sine verbis saltando plerumque aperiunt et exponunt.**) „Die Histrione stellen uns gemeiniglich ein Stück vor, ohne zu reden."

Es scheint zwar in der That, wenn man den Lucian***) lieset, als ob man manchmal den Inhalt des Stücks, welches der Pantomime vorstellte, gesungen habe; allein es erhellet aus andern Stellen, die ich weiter unten anführen werde, nicht weniger, daß die Pantomimen auch oft gespielt, ohne daß Jemand die Verse desjenigen Auftritts, den sie mit ihrem stummen Spiele vorstellten, dabei gesungen oder recitiret. Den Namen „Pantomimen", welcher einen Nachahmer aller Dinge bedeutet, hatte diese Art von Komödianten ohne Zweifel deswegen bekommen, weil sie mit ihren Geberden Alles nachahmten und Alles damit zu verstehen gaben. Wir werden sehen, daß der Pantomime manchmal nicht nur eine Person vorstellte, wie es die andern Komödianten thun, sondern daß er auch manchmal mit seinen Geberden die Handlung verschiedner Personen bezeichnete. Wenn man zum Exempel manchmal in der Komödie „Amphitruo" die Scene zwischen dem Mercur und dem Sosias

*) *Arnob. Advers. gent.*, lib. VII.
**) *Aug. De magist.*
***) *Lucianus De orch.*

unter zwei Pantomimen theilte; wenn manchmal ein Schauspieler die Rolle des Sosias und ein andrer die Rolle des Mercurius spielte, so spielte auch manchmal ein einziger Schauspieler beide Rollen zugleich, indem er bald die Person des Sosias und bald die Person des Mercurius vorstellte.

Wir haben oben gesagt, daß die Kunst der Geberden aus natürlichen und aus willkürlichen Geberden bestehe. Es ist leicht zu glauben, daß sich die Pantomimen beider werden bedient und doch noch nicht genug Mittel gehabt haben, ihre Gedanken auszudrücken. Daher mußten auch, wie der h. Augustinus sagt, alle Bewegungen eines Pantomimen etwas bedeuten. Alle seine Geberden waren, so zu sagen, Redensarten, allein nur für Diejenigen, welche den Schlüssel dazu hatten. Histriones omnium membrorum motibus dant signa quaedam scientibus et cum oculis eorum fabulantur.*)

Da die Pantomimen viele Geberden brauchten, deren Bedeutung willkürlich war, so mußte man an ihren Ausdruck schon gewöhnt sein, um von dem, was sie sagen wollten, nichts zu verlieren. Der h. Augustinus lehrt uns auch wirklich in eben dem angeführten Buche, „daß, als die Pantomimen auf dem Theater in Karthago zu spielen angefangen, der öffentliche Ausrufer eine lange Zeit hindurch dem Volke vorher den Inhalt des Stücks, welches sie mit ihrem stummen Spiele vorstellen wollten, bekannt machen müssen". „Und es giebt noch itzt", fügt dieser Kirchenlehrer hinzu, „alte Leute, die sich, wie sie mir erzählt haben, dieses Gebrauchs erinnern. Wir sehen übrigens, daß Diejenigen, welche der Geheimnisse dieser Schauspiele nicht kundig sind, dasjenige nicht recht verstehen, was die Pantomimen sagen wollen, wenn es ihnen nicht von Denjenigen, die um sie herumstehen, erklärt wird." Primis temporibus saltante pantomimo praeco pronuntiabat populis Carthaginis, quod saltator vellet intelligi. Quod adhuc multi meminerunt senes, quorum relatu haec solemus audire. Quod ideo credendum est, quia nunc quoque, si quis talium nugarum imperitus intraverit, nisi ei dicatur ab altero, quid illi motus significent, frustra intentus est. Allein die Gewohnheit lehrte auch Diejenigen die stumme Sprache der Pantomimen verstehen, die sie nicht methodisch erlernt hatten, so wie sie ungefähr die Bedeutung aller Worte einer fremden Sprache lehrt, von der man schon einige Ausdrücke weiß, wenn man mitten unter dem

*) *S. August. De doctr. Chr.*, lib. II.

Volke lebt, welches diese Sprache redet. Aus dem Worte, welches man weiß, erräth man ein anders, welches man nicht weiß, und aus diesem lernt man wieder ein anders errathen. Wenn man einmal diese Sprache verstand, so konnte man aus den Geberden, die man wußte, auch diejenigen neuen Geberden errathen, welche die Pantomimen allem Ansehen nach von Zeit zu Zeit erfanden; und diese neue Geberden dienten hernach wiederum, noch neuere daraus zu verstehen.

Das Gedicht des Sidonius Apollinaris, welches die Aufschrift **Narbonna** führt und an den Consentius, einen Bürger dieser Stadt, gerichtet ist, versichert uns ausdrücklich, daß verschiedne Pantomimen ihre Stücke, ohne ein einziges Wort zu reden, gespielt haben. Sidonius sagt darinne zu seinem Freunde: „Wenn Du mit Deinen Angelegenheiten fertig warest und Dich zur Erholung in das Theater begabest, so zitterten alle Komödianten vor Dir. Es schien, als ob sie vor dem Apollo und den neun Musen spielen sollten. Du wußtest es sogleich, was Caramallus und Phabaton, ohne ein Wort zu reden, vorstellten, indem sie sich bald, so zu sagen, durch eine redende Geberde, bald durch ein Zeichen mit dem Kopfe, bald durch ein Zeichen mit der Hand und bald durch eine andre Bewegung des Körpers ausdrückten. Du wußtest es sogleich, ob es Jason oder Thyest oder eine andre Person war, die sie vorstellen wollten."

Coram te Caramallus aut Phabaton
Clausis faucibus et loquente gestu,
Nutu, crure, genu, manu, rotatu etc.*)

Dieser Caramallus und dieser Phabaton waren, wie uns der Pater Sirmond in seinen Anmerkungen über den Sidonius**) lehret, zwei berühmte Pantomimen, deren in den Briefen des Aristänetus und bei dem Scholastiker Leontius gedacht wird. Der Ausleger des Sidonius führt auch bei dieser Gelegenheit folgende alte Sinnschrift an, deren Verfasser nicht bekannt ist:

Tot linguae, quot membra viro, mirabilis est ars,
Quae facit articulos ore silente loqui.

„Alle Glieder des Pantomimen sind so viel Zungen, mit welchen er reden kann, ohne den Mund aufzuthun."

Man kann sich ganz wohl vorstellen, wie es die Pantomimen müssen gemacht haben, um eine Handlung deutlich zu bezeichnen

*) *Sidon.* Car. 23. v. 267—269.
**) *Sirm.* in *Not. ad Sidon*, p. 157.

und durch Geberden in ihrem eigentlichen Verstande genommene Worte zu verstehen zu geben, als: der Himmel, die Erde, der Mensch; wohin ich auch die Zeitwörter rechne, die eine Handlung oder eine leidende Beschaffenheit bedeuten. Wie aber konnten sie, wird man fragen, die Worte zu verstehen geben, die in figürlichem Verstande genommen werden, und die in der poetischen Schreibart so häufig sind? Vors Erste will ich hierauf antworten, daß man manchmal aus dem Sinn der ganzen Redensart den Verstand dieser figürlich genommenen Worte schließen konnte.

Zweitens giebt uns Macrobius*) einigermaßen einen Begriff, wie es die Pantomimen machten, wenn sie dergleichen Worte auszudrücken hatten. Er erzählt, Hylas, der Schüler und Nebenbuhler des Pylades, welcher die Kunst der Pantomimen, wie wir bald sagen werden, erfunden hatte, habe eine Monologe nach seiner Art aufgeführt, die sich mit den Worten Der große Agamemnon geschlossen. Um diese auszudrücken, machte Hylas die Geberden eines Menschen, welcher sich mit einem Andern, welcher größer ist als er, messen will. Hier nun rufte ihm Pylades zu: „Du machst aus Deinem Agamemnon wohl einen langen Mann, aber keinen großen." Das Volk verlangte hierauf, daß Pylades sogleich eben diese Rolle spielen sollte. Augustus, unter dessen Regierung dieses geschahe, sahe es lieber, wenn das Volk im Theater, als wenn es auf dem Campo Martio den Herrn spielen wollte. Pylades mußte dem Volke also gehorchen, und als er auf die Stelle kam, bei welcher er seinen Schüler so laut getadelt hatte, so stellte er durch seine Geberden und durch seine Stellung das Betragen eines Menschen vor, welcher sich in einem ernsten Nachdenken vertieft hat, um den eigentlichen Charakter des großen Mannes auszudrücken. Was er damit sagen wollte, konnte man sich leicht vorstellen: dieses nämlich, daß ein Mann, welcher größer sein solle als Andre, Derjenige sei, welcher mehr und tiefer denke als Andre. Die Nacheiferung war zwischen dem Pylades und Bathyllus, einem andern Pantomimen, so groß, daß Augustus, der sich manchmal dadurch in Verlegenheit gesetzt sahe, für gut befand, mit dem Pylades deswegen zu sprechen und ihn zu ermahnen, daß er mit seinem Nebenbuhler, welchen Mäcenas beschützte, in gutem Verständnisse leben möchte.**) Pylades aber antwortete ihm weiter

*) *Macrob. Saturn.* lib. II. cap. 7.
**) *Dio* lib. LIV.

nichts als dieses, daß es am Besten für den Kaiser wäre, wenn sich das Volk nur mit dem Bathyllus und Pylades beschäftigte. Man kann sich leicht einbilden, daß es Augustus nicht für dienlich hielt, auf diese Antwort etwas zu erwidern.

Wir wollen nunmehr die Person der Pantomimen betrachten. Der Verfasser des Werks „Wider die Schauspiele der Alten", welches wir unter den Werken des h. Cyprianus haben, beschreibt einen Pantomimen als ein Ungeheuer, welches weder Mann noch Weib sei, dessen Manieren weit geiler wären als die Manieren irgend einer Hure, und dessen Kunst darin bestehe, daß er mit seinen Geberden reden könne. „Gleichwohl", fügt er hinzu, „wird die ganze Stadt in Bewegung gesetzt, ihn die schändlichen Ausschweifungen des fabelhaften Alterthums durch Geberden vorstellen zu sehen." Huic dedecori condignum dedecus superinducitur, homo fractus omnibus membris et vir ultra muliebrem mollitiem dissolutus. Cui ars est, verba manibus expedire, et propter unum nescio quem nec virum nec feminam commovetur civitas, ut desaltentur fabulosae antiquitatis libidines. Die Römer mußten sich vielleicht in den Kopf gesetzt haben, daß ihre Pantomimen, wenn sie sie zu Verschnittenen machten, eine gewisse Geschmeidigkeit des ganzen Körpers behalten würden, welche Männer nicht haben könnten. Dieser Gedanke, oder wenn man lieber will, diese Grille war Ursache, daß sie an den Kindern, welche zu dieser Profession bestimmt wurden, eben die Grausamkeit verübten, welche man in einigen Ländern noch itzt an den Kindern ausübt, die ihre Stimme nicht verlieren sollen. Der h. Cyprianus sagt in dem Briefe, in welchem er dem Donatus von den Ursachen Rechenschaft giebt, die ihn die christliche Religion anzunehmen bewogen, daß die Schauspiele, welche einen Theil des heidnischen Götterdienstes ausmachten, voller Unzucht und Grausamkeit wären. Nachdem er die Abscheulichkeiten des Amphitheaters angeführt, fügt er, indem er von den Pantomimen spricht, hinzu, „daß man die Mannspersonen aus ihrem Geschlechte herabsetze, um sie zu einer so ehrlosen Profession geschickter zu machen, und daß man von demjenigen Lehrmeister, welchem es am Besten gelungen, einer Mannsperson das Ansehen einer Frau zu geben, rühme, daß er die besten Schüler habe." Evirantur mares, omnis honor et vigor sexus enervati corporis dedecore emollitur, plusque illic placet, quisquis virum in feminam magis fregerit. „Wie viel Ungemach", sagt Tertullianus in seinem Werke „Wider die Schauspiele", „muß ein Pantomime an seinem

Körper ausstehen, wenn er ein Künstler in seiner Art werden will!" Quae denique pantomimus a pueritia patitur in corpore, ut artifex esse possit.

Lucianus*) sagt es auch ausdrücklich, daß nichts schwerer zu finden sei als ein gutes Subjectum, aus welchem man einen Pantomimen machen könne. Nachdem er von der Gestalt, von der Geschmeidigkeit, von der Leichtigkeit und von dem Ohre, welches er haben müßte, geredet, sagt er, es sei ebenso leicht, ein Gesicht zu finden, welches zugleich sanft und majestätisch wäre. Er verlangt hierauf, daß man diesen Schauspieler die Musik, die Geschichte und ich weiß nicht, wie viel Dinge noch lehren solle, die Dem, der sie wüßte, den Namen eines Gelehrten verdienen könnten.

Wir lesen bei dem Zosimus**) und Suidas, daß die Kunst der Pantomimen zu Rom unter der Regierung des Augustus aufgekommen, welches dem Lucianus Anlaß gegeben, zu sagen, Sokrates habe die Tanzkunst nur in ihrer Wiege gesehen. Zosimus rechnet die Erfindung der Kunst der Pantomimen unter die Ursachen, welche die Sitten des römischen Volks verdorben und dem Staate so viel Unheil zugezogen hätten. Nam et pantomimorum saltatio prius incognita temporibus iis in usu esse coepit, Pylade ac Bathyllo primis ejus auctoribus, et praeterea quaedam alia, quae multis hucusque malis causam praebuerunt. Die Römer wurden auch in der That auf diese Art von Schauspielen ganz rasend.

Die zwei ersten Erfinder dieser Kunst waren also Pylades und Bathyllus, die ihre Namen in der römischen Geschichte so berühmt gemacht haben, als es in der neuern Geschichte der Name eines Angebers irgend einer Stiftung nur immer sein kann. Pylades hatte die Sammlung seiner Geberden, so zu reden, aus den drei Sammlungen der Geberden gezogen, von welchen wir bereits gesprochen haben, und die für die Tragödien, für die Komödien und für dasjenige dramatische Gedicht gehörten, welches die Alten S a t y r e n nannten.***) Pylades hatte die Kunst der pantomimischen Geberden Ἰταλικὴν ὄρχησιν, d a s i t a l i e n i s c h e T a n z e n genennt. Nach den Zeiten des Pylades hatte man also vier Sammlungen der theatralischen Geberden: die E m m e l i e, deren man sich zur Tragödie bediente; den K o r d a x, den man zur Komödie brauchte; die S i k i n n i s für die Satyre,

*) *Lucian. De orch.*
**) *Zos. Hist.* lib. pr.
***) *Athenaeus* lib. pr.

und die italienische Art für diejenigen Stücke, welche von den Pantomimen aufgeführet wurden. Calliachius, welcher im Jahr 1708 als Professor der schönen Wissenschaften zu Padua starb,*) behauptet, die Kunst der Pantomimen sei älter als Augustus; allein er beweiset seine Meinung schlecht. Er nimmt für die Kunst der Pantomimen, welche darin bestand, daß sie ein Stück oder eine aneinanderhangende Scene, ohne zu reden, vorstellen konnten, das, was Livius**) imitandorum carminum actum nennet, „die Kunst, irgend eine Leidenschaft nach Gutbefinden tanzend auszudrücken", welche freilich älter als Augustus war.

Wir wollen weiter unten eine Stelle des ältern Seneca anführen, welcher den Pylades und Bathyllus hat sehen können, und in der er uns sagt, daß Pylades es dem Bathyllus in tragischen Stücken weit zuvorgethan, daß aber auch Bathyllus den Pylades in komischen Stücken weit übertroffen. Athenäus macht uns von diesen zwei Pantomimen ebendieselbe Vorstellung, die wir auch in vielen andern alten Schriftstellern bekräftiget finden.

Um zu sagen, die Pantomimen spielten ein Stück, sagte man: fabulam saltabant, und die Ursache hiervon haben wir bereits angeführt. Man brauchte zu diesen Vorstellungen Flöten von ganz besonderer Art, welche man tibias dactylicas***) nennte. Vielleicht ahmte der Klang dieser Flöten dem Klange der menschlichen Stimme besser nach als andre, wie etwa unsere Traversirflöten. Sie schickten sich vielleicht besser dazu, den Inhalt zu spielen oder, nach meiner Muthmaßung, den in Noten gebrachten Gesang der Verse, welche bei den gewöhnlichen Vorstellungen recitirt wurden; denn man siehet aus einer Stelle des Cassiodorus,†) welche oben angeführt worden, daß die dactylische Flöte noch von andern Instrumenten unterstützt worden, die ihrem Gesange allem Ansehen nach statt des Generalbasses dienten.

Was am Wunderbarsten hierbei scheinen wird, ist dieses, daß die Komödianten, welche ihre Stücke, ohne zu reden, spielten, sich der Bewegungen des Gesichts bei ihrer stummen Declamation nicht bedienen konnten. Sie mußten sich durch die Bewegungen der übrigen Glieder auszudrücken wissen; denn so viel ist ganz gewiß, daß sie ebensowohl wie die übrigen Komödianten unter

*) *De ludis scenicis*, cap. 9 et 10.
**) *Livius* lib. VII.
***) *Onom. Poll.* lib. IV. c. 10.
†) *Cassiod. Epist.* 51. lib. IV.

der Maske spielten. Lucianus sagt, die Maske der Pantomimen habe keinen so weit aufstehenden Mund gehabt wie die Masken der gewöhnlichen Komödianten, und sie hätte überhaupt weit annehmlicher ausgesehen. Macrobius erzählt, Pylades habe sich einsmals sehr erzürnt, als er den rasenden Hercules gespielt und die Zuschauer seine Geberden, die nach ihrer Meinung allzu übertrieben gewesen, tadeln wollen. Er nahm also seine Maske ab und rief ihnen zu: „Ihr Narren, ich stelle ja einen Menschen vor, der noch närrischer ist als Ihr!“ Macrobius erzählt am angeführten Orte noch andre dergleichen Züge von diesem berühmten Erfinder der Pantomimen.*)

Es ist glaublich, daß diese Komödianten anfangs nur diejenigen Scenen aus Tragödien und Komödien werden vorgestellt haben, welche cantica genennt wurden. Ich stütze mich mit dieser Muthmaßung auf zwei Gründe. Der erste ist dieser, weil die Schriftsteller des Alterthums, welche vor dem Apulejus gelebt haben, niemals, so viel ich mich erinnere, von dramatischen Stücken reden, welche von ganzen Banden pantomimischer Schauspieler aufgeführet worden. Sie reden nur blos von Monologen und canticis, die von stummen Komödianten getanzt worden. Wir finden sogar in dem oft angeführten Werke des Lucian's, daß ein Fremder, als er fünf Kleider gesehen, die für einen einzigen Pantomimen verfertiget worden, welcher fünf verschiedene Rollen hinter einander spielen sollen, gefragt habe, ob er alle fünf Kleider auf einmal anziehen werde. Allem Ansehn nach hätte er diese Frage wohl nicht thun können, wenn man damals schon ganze Banden pantomimischer Komödianten gehabt hätte. Der zweite Grund ist dieser, daß es natürlicher Weise fast nicht anders sein können. Die ersten Pantomimen, wenn die Zuschauer einen Geschmack an ihnen haben finden sollen, werden es freilich so haben einrichten müssen, daß sie von ihnen haben können verstanden werden; und damit sie desto leichter verstanden werden könnten, werden sie ohne Zweifel anfangs nur die schönsten Scenen der bekanntesten dramatischen Stücke in ihrer stummen Declamation vorgestellt haben. Wenn zu Paris Pantomimen aufkommen wollten, so ist es sehr wahrscheinlich, daß sie ungefähr mit den schönsten Scenen des „Cid“ oder anderer bekannten Stücke anfangen und besonders diejenigen wählen würden, wo die Handlung von dem Komödianten verschiedne besondre Stellun-

*) *Macrob. Saturnal.* lib. II. cap 7.

gen, verschiedne merkliche Geberden erfordert, die man sogleich verstehen kann, ohne daß man die Rede dazu hört, die sie natürlicher Weise zu begleiten pflegen. Von Seiten der Lustspiele würden sie vielleicht mit der Scene zwischen dem Sosias und Mercur in dem ersten Auftritte des „Amphitruo" den Anfang machen. Oder wenn diese Pantomimen Scenen aus unsern Opern aufführen wollten, so würden sie vielleicht zum Anfange die letzte Scene des vierten Aufzugs im „Roland", wo dieser Held rasend wird, dazu wählen.

Vielleicht war es gar erst zu den Zeiten des Lucianus, als sich vollständige Banden von Pantomimen zusammenthaten und aneinanderhangende Stücke zu spielen anfingen. Apulejus, welcher den Lucian noch kann gekannt haben, theilt uns eine genaue Beschreibung von dem „Urtheile des Paris" mit, welches von einer Bande Pantomimen aufgeführet worden.*) Man sieht darinne, daß Juno, Pallas und Venus, Eine nach der Andern mit dem Paris gesprochen und ihm die Vorschläge gethan, die Jedermann weiß, indem sie sich mit Geberden und Stellungen, die von Instrumenten accompagnirt worden, ausgedrückt. Apulejus merkt es mehr als einmal an, daß sie ihre Gedanken mit Geberden zu verstehen gegeben: nutibus oder gestibus. Wenn er von der Juno spricht, sagt er: Haec puella, varios modulos . . . concinente tibia, prae ceteris quieta et inaffectata gesticulatione, nutibus honestis pastori pollicetur, si sibi praemium decoris addixisset, ei sese regnum totius Asiae tributuram. Von der Minerva sagt er: Haec inquieto capite et oculis in aspectu minacibus citato et intorto genere gesticulationis alacer demonstrabat Paridi, si sibi formae victoriam tradidisset, fortem tropaeisque bellicis inclitum suis adminiculis futurum. Von der Venus heißt es: Sensim annutante capite coepit incedere mollique tibiarum sono delicatis respondere gestibus et . . . . nonnunquam saltare solis oculis. Haec ut primum ante conspectum judicis facta est, nisu brachiorum polliceri videbatur etc. Eine jede Göttin hatte auch ihre besondere und aus verschiedenen Schauspielern bestehende Begleitung.

Weil die Pantomimen nichts reden durften und nur Geberden zu machen hatten, so begreift man leicht, daß alle ihre Bezeigungen viel lebhafter und alle ihre Action viel feuriger müsse gewesen sein, als die Action gewöhnlicher Komödianten zu sein pflegte. Diese Letztern konnten nur einen Theil ihrer Aufmerksam-

*) *Apul. Met.* lib. X.

keit und ihrer Kräfte auf die Geberden wenden, weil sie in den Gesprächen selbst redten und in den Monologen, die ein Andrer für sie sagte, bedacht sein mußten, ihr stummes Spiel mit der Recitation dieses Andern, welcher für sie redte, den Tact halten zu lassen. Der Pantomime hingegen war von seiner Action völlig Meister, und seine einzige Sorge ging blos dahin, das, was er ausdrücken wollte, verständlich zu machen. Daher nennt Cassiodorus die Pantomimen auch Leute, „deren beredte Hände, so zu reden, an der Spitze eines jeden Fingers eine Zunge hätten; Leute, welche redten, indem sie stille schwiegen, und eine ganze Erzählung machen könnten, ohne den Mund aufzuthun: kurz, Leute, welche die Polyhymnia, die Muse, welche der Musik vorstand, selbst gebildet habe, um zu zeigen, daß man eben nicht Worte articuliren müsse, um seine Gedanken zu verstehen zu geben." So drückt er sich nämlich in dem Briefe aus, welchen er im Namen des Theodoricus, Königs der Ostrogothen, an den Symmachus, Präfectus von Rom, schreibet, um ihm zu befehlen, das Theater des Pompejus auf Unkosten dieses Monarchen wieder ausbessern zu lassen. Nachdem er nämlich von den Tragödien und Komödien, die auf diesem Theater vorgestellt wurden, geredet, so fügt er hinzu: Orchestarum loquacissimae manus, linguosi digiti, silentium clamosum, expositio tacita, quam Musa Polyhymnia reperisse narratur, ostendens, homines posse sine oris affatu velle suum declarare.*)

Wenn man dem Martial und einigen andern Dichtern glauben will, so machten die Pantomimen recht erstaunliche Eindrücke auf die Zuschauer. Man weiß die Verse des Juvenal's:

Chironomon Ledam molli saltante Bathyllo,
Tuccia etc.

Allein die meisten dieser Stellen sind so beschaffen, daß man sie auch nicht einmal lateinisch anführen kann. Uebrigens sind auch die Dichter wegen des Uebertreibens verdächtig. Wir müssen uns also mit der Anführung prosaischer Schriftsteller begnügen.

Seneca der Vater, welcher in einem Stande lebte, der zu seiner Zeit einer von den angesehensten war, gesteht es selbst, daß sein Geschmack an den Vorstellungen der Pantomimen eine wahrhafte Leidenschaft geworden sei. „Und damit ich mich", sagt er, „auf meine Krankheit berufe, so mußt Du wissen, daß Pylades und Bathyllus gar nicht mehr ebendieselben Schauspieler waren,

*) *Variar. epist.* lib. IV, epist. 51.

wenn Jener in der Komödie und Dieser in der Tragödie spielte." Seneca sagt dieses, wenn er von der Schwierigkeit redet, in mehr als einer Profession gleich glücklich zu sein. Et ut ad morbum te meum vocem, Pylades in comoedia, Bathyllus in tragoedia multum a se aberant.*) Lucian sagt, man habe bei den Vorstellungen der Pantomimen ebensowohl als bei andern dramatischen Stücken geweint.

Unter den nordischen Völkern Europens würde die Kunst der Pantomimen einen solchen Fortgang bei Weitem nicht haben, weil dieser ihre natürliche Action nicht sehr beredt und auch nicht so merklich ist, daß man sie gleich wieder erkennen könne, wenn man sie, ohne die Rede dabei zu hören, sieht, mit welcher sie gemeiniglich verbunden ist. Die Nachbildung ist allezeit weniger lebhaft als das Original. In Italien aber, wie wir schon angemerkt haben, sind alle Unterredungen mit weit mehr Bezeigungen angefüllt und reden den Augen, wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf, weit mehr als in unsern Gegenden. Wenn ein Römer einmal den Ernst seines gezwungenen Betragens ablegen und seiner natürlichen Lebhaftigkeit den Zügel lassen will, so ist er an Geberden und Bezeigungen, die fast alle ganze Redensarten bedeuten, ungemein fruchtbar. Seine Action macht Dinge verständlich, die unsre Action nimmermehr würde errathen lassen, und seine Geberden nehmen sich so sehr aus, daß man sie sogleich wieder kennt, wenn man sie sieht. Wenn daher ein Römer von einer wichtigen Sache mit einem Freunde ingeheim reden will, so ist es ihm nicht genug, wenn er nur von Andern nicht kann gehört werden, sondern er braucht die Vorsicht, daß ihn Andre auch nicht einmal sehen können, weil er mit Recht befürchtet, seine Geberden und die Bewegungen seines Gesichts möchten das, was er sagt, verrathen.

Man muß hierbei nur merken, daß ebendasselbe Feuer der Einbildungskraft, welches vermöge einer natürlichen Bewegung lebhafte, mannichfaltige und ausdrückende Bewegungen machen läßt, auch die Bedeutung derselben leicht begreifen hilft, wenn es darauf ankömmt, daß man die Geberden eines Andern verstehen soll; denn eine Sprache, die man selbst redt, kann man leicht verstehen. Allein die Sprache der Stummen des Groß-Sultans, welche ihre Landsleute ohne Mühe verstehen, und die ihnen eine deutlich articulirte Sprache zu sein scheinet, würde den nordischen

*) *Seneca* in *Controv. exc.*, lib. III.

Völkern Europens nur ein verwirrtes Gebrumme zu sein schienen. Wenn man mit diesen Betrachtungen noch eine sehr gewöhnliche Anmerkung verbindet, daß es nämlich Völker giebt, deren Naturell viel empfindlicher ist als das Naturell andrer Völker, so wird man ohne Mühe begreifen können, wie stumme Komödianten die Griechen und Römer, deren natürliche Action sie nachahmten, gleichwohl so ungemein haben rühren können.

Als einen etwanigen Beweis meines Vorgebens will ich das Buch eines italienischen Schriftstellers, des Giovanni Bonifacio, anführen, welches den Titel Arte de' cenni, oder „Die Kunst, sich durch Zeichen auszudrücken“, führet. Es scheint nicht, wenn man dieses Werk lieset, daß sein Verfasser gewußt habe, daß die Pantomimen der Alten ihre Gedanken, ohne zu reden, haben zu verstehen geben können, und gleichwohl scheinet ihm die Sache sehr wohl möglich. Und dieses hat ihm Gelegenheit gegeben, einen Quartband von mehr als sechshundert Seiten zusammenzutragen, den er in zwei Abschnitte abtheilet. In dem ersten zeigt er die Art und Weise, wie man durch Zeichen und Geberden reden solle, und in dem zweiten erhärtet er die Nützlichkeit dieser stummen Sprache. Dieses Buch ward zu Vicenz im Jahre 1616 gedruckt.

Ich komme auf die alten Schriftsteller zurück, welche von dem glücklichen Fortgange der pantomimischen Vorstellungen reden.

Lucianus erklärt sich selbst für einen eifrigen Liebhaber der Kunst der Pantomimen, und man sieht es, daß es ihm ein Vergnügen muß gewesen sein, alle kleine Geschichtchen zu erzählen, die dieser Kunst zur Ehre gereichen konnten. Er sagt unter Andern, daß ein cynischer Weltweise die Kunst dieser stummen Komödianten ein kindisches Spielwerk und eine Sammlung von Geberden genennt habe, welche durch die Musik und durch die äußerlichen Auszierungen erträglich gemacht würden. Allein ein Pantomime von dem Hofe des Nero habe dem Philosophen bewiesen, daß er falsch urtheile, indem er die Liebe des Mars und der Venus in seiner stummen Declamation ohne irgend ein Accompagnement vor ihm aufgeführt. Der Cyniker mußte es zugestehen, daß die Kunst der Pantomimen eine wirkliche Kunst sei. Auch erzählet Lucianus, daß ein König aus der Gegend des Pontus euxinus, welcher unter der Regierung des Nero zu Rom gewesen, bei diesem Monarchen sehr eifrig um einen Pantomimen gebeten habe, den er spielen gesehen, um seinen Dolmetscher in allerlei Sprachen aus ihm zu machen. „Diesen Menschen“, sagte er, „wird ein Jeder verstehen können, anstatt daß ich itzt, ich weiß

nicht wie viel Dolmetscher bezahlen muß, um mit meinen Nachbarn Unterhandlungen treiben zu können, welche verschiedne Sprachen reden, die ich nicht verstehe."

Wir können ebenso wenig von der Vortrefflichkeit der Kunst der Pantomimen als von der Vortrefflichkeit der unter zwei Schauspieler vertheilten Declamation urtheilen. Wir haben weder das Eine noch das Andre gesehen. Wenigstens aber werden Diejenigen, welche an der italienischen Komödie Vergnügen gefunden und besonders den alten Octavio, den alten Scaramouche und ihre Kameraden, den Harlequin und Trivelin, haben spielen sehen, sich leicht überreden können, daß man gar wohl verschiedne Scenen, ohne dabei zu sprechen, vorstellen könne. Wir können hier aber auch noch geschehene Dinge anführen, welche es besser als alle Vernünfteleien beweisen, daß diese Ausführung möglich sei. Es haben sich in England Banden von Pantomimen hervorgethan, und einige von diesen Komödianten haben sogar in Paris auf dem Theater der komischen Oper stumme Scenen gespielt, welche Jedermann verstehen konnte. Obgleich Roger den Mund nicht aufthat, so verstand man doch Alles, was er wollte, ohne viele Mühe. Wie viel Fleiß aber hatte Roger auf diese Kunst in Vergleichung mit den alten Pantomimen verwendet! Wußte er auch nur, daß jemals ein Pylades und Bathyllus gewesen war?

Vor ungefähr zwanzig Jahren wollte eine Prinzessin, welche mit vielem natürlichen Witze viele erlangte Erkenntnisse verband und einen großen Geschmack an den Schauspielen hatte, eine Probe von der Kunst der alten Pantomimen sehen, woraus sie sich einen richtigern Begriff von ihren Vorstellungen machen könnte, als sie durch Lesung der Schriftsteller bekommen hatte. Weil es aber an Schauspielern fehlte, die in dieser Kunst geübt gewesen wären, so wählte sie einen Tänzer und eine Tänzerin dazu, welche Beide mehr Geist besaßen, als ihre Profession erforderte, und selbst erfinden konnten. Man ließ sie also auf dem Theater zu Sceaux die Scene des vierten Aufzuges aus den „Horatiern" des Corneille durch Geberden vorstellen, in welcher der junge Horatius seine Schwester Camilla umbringt, und sie führten diese Scene auch wirklich unter dem Klange verschiedner Instrumente auf, welche einen auf die Worte dieser Scene componirten Gesang spielten, die ein geschickter Tonkünstler*) in Musik gebracht hatte,

*) Herr Mouret.

als ob man sie wirklich hätte singen sollen. Unsre zwei angehenden Pantomimen nun setzten sich wechselsweise durch ihre Geberden und Bewegungen, bei welchen sie aber keinen merklichen Tanzschritt brauchten, so sehr in Bewegung, daß sie Beide bis zum Weinen gebracht wurden. Und ob auch die Zuschauer dabei gerührt wurden, wird man wohl nicht fragen. Auch die Chineser haben noch itzt Komödianten, welche, ohne zu reden, spielen, und man weiß, daß die Chineser diese Art von Komödianten ungemein lieben. Und die Tänze der Perser, was sind sie anders als pantomimische Scenen?

So viel ist gewiß, die Kunst der Pantomimen bezauberte die Römer gleich bei ihrem ersten Anfange; sie durchdrang aus der Hauptstadt die allerentferntesten Provinzen des Reichs und blühte so lange, als das Reich bestand. Die Geschichte der römischen Kaiser redet öfter von berühmten Pantomimen als von berühmten Rednern. Die Römer waren für die Schauspiele sehr eingenommen, wie man aus dem Buche „Von der Musik" sehen kann, welches sich unter den Werken des Plutarchus befindet. Alle Die, welche sich mit der Musik beschäftigen, ergeben sich besonders der theatralischen, als der angenehmsten. Nun aber zogen die Römer die Vorstellungen der Pantomimen allen Vorstellungen andrer Komödianten vor.

Wir haben gesehen, daß diese Kunst unter dem Augustus ihren Anfang genommen. Sie gefiel diesem Monarchen ungemein sehr, und Bathyllus bezauberte den Mäcenas ganz. In den ersten Jahren der Regierung des Tiberius mußte es der Senat ausdrücklich verbieten, „daß die Senatores die Schulen der Pantomimen nicht besuchen und die römischen Ritter keinen Pantomimen Ehren halber auf der Gasse begleiten sollten". **Ne domos pantomimorum senator introiret, ne egredientes in publicum equites Romani cingerent,** sagt Tacitus.*)

Einige Jahre darauf mußte man die Pantomimen aus Rom verjagen. Der außerordentliche Geschmack, den das Volk an ihren Vorstellungen fand, gab Gelegenheit zu Cabalen, um dem einen mehr Beifall als dem andern zu verschaffen, und diese Cabalen wurden zu Meutereien. Wir sehen sogar aus einem Briefe des Cassiodorus,**) daß die Pantomimen zu Nachahmung Derjenigen, welche in den Rennspielen des Circus die Wagen führten,

*) *Tacit. Ann.* lib. pr.
**) *Variar. Epist.* libr. pr. ep. 20.

verschiedne Livreen gewählt hatten. Einige hießen die Blauen und andre die Grünen. Das Volk theilte sich also seinerseits gleichfalls, und alle die Zusammenrottungen des Circus, deren so oft in der römischen Geschichte gedacht wird, nahmen sich gewisser Banden von Pantomimen an. Diese Zusammenrottungen wurden nicht selten zu Parteien, die auf einander so ergrimmt waren, als es vielleicht nur jemals die Welfen und Ghibelliner unter den deutschen Kaisern gewesen sind. Man mußte also zu einem Entschlusse schreiten, der zwar der Regierung, welche blos das Volk bei Gutem zu erhalten suchte, indem es ihm Brod austheilen und Schauspiele anstellen ließ, sehr verdrießlich fiel, gleichwohl aber durchaus nothwendig geworden war: nämlich alle Pantomimen aus Rom zu verjagen.

Wenn sich Seneca, der Lehrmeister des Nero, beklagt, daß verschiedne Schulen, welche den Namen des Weltweisen geführt, dessen Lehrgebäude man darinnen vortrug, untergangen wären und der Name ihrer Stifter verloschen sei, so fügt er hinzu: „Das Andenken eines berühmten Pantomimen hingegen geht nicht unter. Die Schulen des Pylades und Bathyllus bestehen noch und werden von ihren Schülern fortgesetzt, deren Folgen nie unterbrochen werden. Die Stadt Rom ist voll von Lehrern dieser Kunst, denen es niemals an Schülern fehlt. Sie finden Bühnen in allen Häusern, und Männer und Weiber bemühen sich um die Wette, sie über sich zu lassen.“ At quanta cum cura laboratur, ne alicujus pantomimi nomen intercidat. Stant per successores Pyladis et Bathylli domus. Harum artium multi discipuli sunt multique doctores. Privatim urbe tota sonat pulpitum. . . . . Mares uxoresque contendunt, uter det latus illis.*)

Die gesuchte Zweideutigkeit, welche sich in den letzten Worten dieser Stelle findet, wird durch das erklärt, was Tertullianus von der ausgelassenen Liebe sagt, welche die Männer und Weiber damals gegen die Pantomimen hatten. Quibus viri animas, feminae aut illi etiam corpora sua substernunt.**) Hierzu kann man noch das fügen, was Galenus in seinen Prognosticis sagt; er sei nämlich zu einer vornehmen Frau gerufen worden, welche an einer außerordentlichen Krankheit darnieder gelegen, und habe aus den Veränderungen, welche sich an der Kranken geäußert, so oft man in ihrer Gegenwart von einem gewissen Pantomimen

*) *Nat. quaest.* lib. VII. cap. 32.
**) *Tert. De spect.*

gesprochen, geschlossen, daß ihre ganze Krankheit aus der Liebe, die sie zu ihm trage, und aus dem Bestreben, diese Liebe zu verbergen, herrühre.

Die Pantomimen wurden auch unter dem Nero und unter einigen andern Kaisern aus Rom verjagt; allein, wie wir schon gesagt haben, ihre Verbannung dauerte nicht lange, weil sie das Volk nicht mehr entbehren konnte, und weil sich Umstände äußerten, in welchen der Regent der Gunst des Volks nöthig zu haben glaubte und ihm also zu Gefallen zu leben suchte. Domitianus zum Exempel hatte sie verjagt, und sein Nachfolger Nerva rufte sie wieder zurück, ob er gleich einer von den weisesten Kaisern war. Wir lesen auch, daß das Volk selbst, weil es die Unruhen, zu welchen die Pantomimen Gelegenheit gaben, überdrüssig war, manchmal ihre Vertreibung ebenso eifrig verlangt habe, als es zu andern Zeiten ihre Zurückberufung verlangte. Neque a te minore concentu, ut tolleres pantomimos, quam a patre tuo, ut restitueret, exactum est, sagt der jüngre Plinius, wenn er vom Trajanus redet.

Einige neue Schriftsteller haben geglaubt, Nero habe alle Komödianten aus Rom verjagt, weil Tacitus, wenn er diese Verbannung der Pantomimen erzählt, den allgemeinen Namen braucht, mit welchem man Diejenigen, die auf dem Theater spielten, belegte. „Er jagte alle Histrione aus Italien," sagt Tacitus, „welches das einzige Mittel war, den Aufrühren vorzubeugen, zu welchen in den Theatern Anlaß genommen wurde." Non aliud remedium repertum est, quam ut histriones Italia pellerentur.*) Allein man kann es beweisen, daß blos die Pantomimen damals verjagt worden, und daß Tacitus durch eine bei solchen Dingen ganz wohl zu entschuldigende Nachlässigkeit den Namen der Gattung für den Namen der Art gesetzt hat. Und zwar erstlich deswegen, weil Tacitus unmittelbar nach den angeführten Worten einen Umstand hinzufügt, welcher es deutlich genug beweiset, daß Nero nicht die Theater habe verschließen lassen. „Er befahl," sagt dieser Geschichtsschreiber, „daß man von nun an das Theater wieder mit Soldaten besetzen solle, wie man es vordem gethan." Nero hatte diese Soldatenwache seit einiger Zeit weggenommen, um sich desto populärer zu stellen. Milesque theatro rursum assideret. Zweitens deswegen, weil Tacitus, wenn er von der Zurückberufung der Histrione redet,

*) *Tacit. Annal.* lib. XIII.

sie ausdrücklich Pantomimen nennet. Redditi quamquam scenae pantomimi certaminibus sacris prohibebantur.*)

Siebzehnter Abschnitt.

Wenn die kostbaren Vorstellungen der Alten aufgehört haben. Von der Vortrefflichkeit ihrer Gesänge.

Die Kunst der Pantomimen, die Kunst der Komödianten, welche die getheilte Declamation ausführen konnten, die Kunst, die Declamation zu componiren — mit einem Worte, verschiedne von der Musik untergeordneten Künsten werden allem Ansehen nach alsdenn untergegangen sein, als die kostbaren Vorstellungen, welche den meisten von diesen musicalischen Künsten das Wesen gegeben hatten und Diejenigen, die sie ausübten, unterhielten, auf dem Marcellischen und andern großen Theatern, wo die Zuschauer zu Tausenden Platz hatten, aufhörten. Zu welcher Zeit aber wurden diese prächtigen Theater, deren Größe Gelegenheit gegeben hatte, bei Vorstellung dramatischer Stücke alle die Künsteleien, von welchen wir geredet haben, anzubringen, zu welcher Zeit wurden sie verlassen? Ich antworte:

Aus den Werken des h. Augustinus, welcher im Jahr 430 nach Christi Geburt starb, sehen wir zwar, daß man zu seiner Zeit in den meisten Städten des römischen Reichs die Theater zu verschließen anfing. Die Ueberschwemmung der barbarischen Völker, welche sich durch das ganze Reich ergossen, benahm dem Volke der verwüsteten Länder die Mittel, die Unkosten der Schauspiele zu bestreiten. Nisi forte hinc sint tempora mala, quia per omnes civitates cadunt theatra,**) sagt dieser Kirchenlehrer, wenn er von den gegenwärtigen Umständen des Staats redet. Anderntheils aber sehen wir auch aus verschiedenen Briefen des Cassiodorus, die wir bereits angeführt haben, und die um das Jahr 520 nach Christi Geburt geschrieben sind, daß die Theater noch ganzer hundert Jahr nach der Zeit, von welcher Augustinus redet, zu Rom offen gewesen. Die großen Theater dieser Hauptstadt waren nicht verschlossen gewesen, oder wenigstens hatte man

*) *Tacit. Annal.* lib. XIV.
**) *De con. sen.*, lib. prim. cap. 33.

sie wieder aufgeschlossen. Allem Ansehen nach wurden sie nicht eher auf immer verschlossen, als Rom von dem Totila eingenommen und zerstört ward.*) Diese Verwüstung, die nach allen ihren Umständen weit grausamer war als die vorhergehenden, und durch welche die Weiber vornehmer Patricier dahin gebracht wurden, daß sie vor den Thüren ihrer eignen Häuser, von welchen sich die Barbaren Meister gemacht hatten, um Brod betteln mußten, ist die wahre Epoche der fast gänzlichen Vertilgung der Künste und Wissenschaften, die man wenigstens noch immer trieb, obgleich ohne vielen Nutzen. Die großen Künstler waren zwar schon seit langer Zeit verschwunden, die Künste selbst aber verschwanden erst zu dieser Zeit. Alle neue Unglücksfälle, welche auf die Einnahme der Stadt Rom durch den Totila folgten, ließen gleichsam die Pflanzen, welche sie ausgerissen hatten, verwelken.

Und dieses war das Schicksal des alten Theaters in dem occidentalischen Reiche. Diese von Natur mehr zur Betriebsamkeit als zur Arbeit aufgelegten Leute, die nur immer von einer Arbeit leben wollen, die nicht allzu sauer ist, konnten sich von den Einkünften des Theaters, welches sie bisher ernährt hatte, nicht länger erhalten und mußten also entweder verhungern oder eine andere Profession ergreifen, und die Personen von gleichem Charakter, welche nach ihnen kamen, mußten ihre Gaben zu andern Verrichtungen anwenden.

Ich will hier den Faden meiner Rede durch wenige Zeilen unterbrechen, um zu erklären, in welchem Verstande ich gesagt habe, daß allem Ansehen nach die Theater zu Rom verschlossen worden, als Totila diese Stadt geplündert. Ich habe damit blos sagen wollen, daß das Theater des Marcellus und andere prächtige Theater damals entweder zerstört oder wenigstens durch den Schaden, welchen sie erlitten hatten, unbrauchbar gemacht worden und also die prächtigen Vorstellungen, zu welchen sie bestimmt waren, ihr Ende erreichten. Ich habe aber damit nicht sagen wollen, daß alle Vorstellungen von Komödien damals aufgehört, sondern ich glaube vielmehr, daß man in Rom und in den übrigen großen Städten, welche mit der Hauptstadt gleiches Unglück erfahren hatten, sobald die Zeiten wieder ein Wenig ruhiger geworden waren, wieder angefangen habe, theatralische Stücke zu spielen, nur mit der alten Zubereitung nicht. Durch

*) Im Jahr 546.

eine in der Welt ganz gewöhnliche Abwechselung wird die in dem zwölften Jahrhunderte nach Erbauung der Stadt Rom so prächtige Scene in dem darauf folgenden dreizehnten so simpel wieder geworden sein, als sie kaum bei Anfang des fünften Jahrhunderts gewesen war. Sie wird in den Zustand zurückgefallen sein, in welchem sie Livius Andronicus gefunden hatte.

Wir haben einen deutlichen Beweis in den Capitularien unserer Könige vom zweiten Stamme, um zu zeigen, daß es zu ihren Zeiten Komödianten von Profession gegeben, welche theatralische Stücke gespielt. Sie haben nämlich darin das Gesetz des Theodosianischen Codicis erneuert, welches alle Arten von Entheiligung auf der Scene verbot. „Wir verurtheilen", sagen die Capitularia, „zu Leibesstrafe und zu Verbannung alle diejenigen Komödianten, welche sich unterstehen sollten, auf dem Theater in der Kleidung zu erscheinen, welche Priester, Ordensleute und alle Personen geistlichen Standes tragen." Si quis ex scenicis vestem sacerdotalem aut monasticam, vel mulieris religiosae, vel qualicunque ecclesiastico statu similem indutus fuerit, corporali poenae subsistat et exilio tradatur.*)

Die Komödianten hätten sich dieser Entheiligung zu allen Zeiten enthalten sollen. Gleichwohl ward unser König Karl IX. nochmals genöthiget, sie in dem Edicte zu verbieten, welches er im Jahr 1561 auf die Vorstellungen der zu Orleans versammelten Landstände bekannt machen lassen. Der Inhalt des vierundzwanzigsten Artikels in diesem Edicte ist folgender: Auch verbieten wir allen Possenspielern, Gauklern und andern solchen Leuten, an gedachten Sonntagen und Festen zur Zeit des Gottesdienstes zu spielen, geistliche Kleider anzuziehen und anstößige und ein böses Exempel gebende Dinge vorzustellen, bei Strafe des Gefängnisses und leiblicher Züchtigung. Zum Beweise, daß dieses Gesetz nicht genau beobachtet worden, dienet die Erneuerung desselben in dem Edicte, welches Heinrich III. auf die Vorstellungen der zu Blois im Jahr 1576 versammelten Landstände bekannt machte. Und doch, welches man sich itzt kaum vorstellen kann, wurden diese so weise Gesetze noch nicht beobachtet. Folgendes findet man in einem Buche, welches den Titel führt: „Unterthänige Vorstellung an den König von Frankreich und Polen, Heinrich III. dieses Namens", und das

*) *Baluz. Capitul.* tom. prim. p. 906.

im Jahr 1588 gedruckt wurde bei Gelegenheit der von diesem Regenten zusammenberufenen Landstände, welches man gemeiniglich die zweite Versammlung der Stände zu Blois nennet, weil sie gleichfalls in dieser Stadt gehalten wurde.

„Es ist noch ein großes Uebel übrig, welches besonders in Eurer Stadt Paris an den Sonn- und Festtägen begangen und geduldet wird, und das der Ehre Gottes und der Entheiligung seiner Feste weit nachtheiliger ist als irgend ein anders; es ist auch mit so vielen Mißbräuchen verbunden, daß ich es mit den weisesten Männern für hinlänglich halte, den Fluch Gottes über Euch und Euer Königreich und besonders über besagte Stadt Paris zu ziehen, in welcher diese Bosheit weit mehr verstattet wird als an irgend einem Orte unsers Königreichs. Ich meine nämlich die öffentlichen Schauspiele, welche an benannten Sonn- und Festtägen sowohl von fremden Italienern als von Franzosen aufgeführet werden; vor allen andern aber diejenigen, welche in dem Cloake und der Wohnung des Satans, genannt das Hotel von Bourgogne, von Denen vorgestellt werden, die sich mißbrauchsweise Brüder des Leidens Jesu Christi nennen. In diesem Orte gehen tausend sündliche Ausschweifungen zum Nachtheile der Ehrbarkeit und Keuschheit der Weiber und zum Ruine ganzer Familien armer Handwerksleute vor, mit welchen der ganze Saal angefüllt ist, und welche mehr als zwei Stunden vor dem Spiele mit unzüchtigem Geschwätze, mit Würfeln, mit Fressen und Saufen hinbringen, woraus viele Zänkereien und Schlägereien entstehen. Auf der Bühne bauet man Altäre, die mit Kreuzen und geistlichen Zierrathen beladen sind; man stellet Priester in ihrem Meßgewande darauf vor und führet sie in den unzüchtigsten Possenspielen ein, um sie lächerliche Heirathen schließen zu lassen. Man verliest die Evangelia nach dem Kirchengesange, um gelegentlich ein Wort darin anzutreffen, welches zur Spötterei dienen könne, und überdieses sind alle und jede von diesen Spielen mit solchen Zoten und Niederträchtigkeiten angefüllt, daß sie die Jugend unmöglich ohne große Aergerniß mit ansehn kann.“ — Doch wir entfernen uns zu weit von unserer Materie und wollen also lieber auf die Theater zurückkommen, wie sie zu Rom, ehe es von den Barbaren zerstöret wurde, beschaffen waren.

Aus einer Stelle des Ammianus Marcellinus siehet man, daß die Anzahl derjenigen Personen, die sich zu seiner Zeit in Rom von den theatralischen Künsten ernährt, erstaunlich groß

gewesen sei. Dieser Geschichtschreiber erzählt nicht ohne Verdruß, daß, als Rom von einer Hungersnoth bedrohet worden, man die Vorsicht gebraucht habe, alle Fremde und sogar auch alle der freien Künste Beflissene aus der Stadt fortzuschaffen. „Indem man aber“, fügt er hinzu, „die Gelehrten als unnütze Mäuler verjagte und ihnen zu ihrer Abreise einen sehr kurzen Termin setzte, sagte man den Schauspielern und allen Denjenigen, welche sich unterdessen mit diesem schönen Titel schützen wollten, kein Wort. Man ließ dreitausend Tänzerinnen ruhig in Rom und ebenso viel Personen, welche in den Chören spielten oder Lehrer der musicalischen Künste. Hieraus nun schließe man, wie erstaunlich groß die Anzahl der Schauspieler in Rom zu den Zeiten des Diocletianus und des großen Constantinus müsse gewesen sein! Postremo ad id indignitatis est ventum, ut cum peregrini ob formidatam non ita dudum alimentorum inopiam pellerentur ab urbe praecipites, sectatoribus disciplinarum liberalium impendio paucis sine respiratione ulla extrusis, tenerentur mimarum asseclae veri quique id simularunt ad tempus, et tria milia saltatricum ne interpellata quidem cum choris totidemque remanerent magistris.*) Da es nun eine so entsetzliche Anzahl Personen gab, welche von den musicalischen Künsten lebten, kann man sich noch wohl wundern, daß die Alten so viel Methoden und so viel Kunstgriffe, die Wissenschaft der Musik betreffend, gehabt haben, die wir itzt nicht mehr haben? Nur durch die Menge der Künstler wird die Kunst, von welcher sie Profession machen, erweitert und in verschiedene andere besondere Künste zertheilt.

Die Wissenschaft der Musik blieb zwar noch auch nach Verschließung der Theater, allein der größte Theil der musicalischen Künste ging auf immer unter. Ich wüßte nicht, daß auch nur ein einziges Denkmal von der rhythmischen, organischen, hypokritischen und metrischen Musik übrig geblieben wäre. Nur die Regeln der poetischen Musik finden wir in den Versen der Alten wieder, und vielleicht hat uns die Kirche einige von den alten Melopöien in ihren gottesdienstlichen Gesängen aufbehalten.

Unter den Antworten auf die Fragen der Christen, ein Werk, welches dem h. Justinus dem Märtyrer, der in dem zweiten Jahrhunderte lebte, beigelegt wird, findet sich eine, in welcher entschieden wird, daß die Gläubigen gar wohl Melodien, welche von Heiden zu einem unheiligen Gebrauche componiret worden,

*) *Amm. Marcell.* lib. XIV.

zu göttlichen Lobgesängen anwenden könnten, nur müßten sie mit Bescheidenheit und Anständigkeit ausgeführet werden. Diese Stelle kann durch das erklärt werden, was der h. Augustinus in einer Rede sagt, die er an dem jährlichen Gedächtnißtage des Märtyrertodes des h. Cyprianus gehalten hat. Aliquando ante annos non valde multos etiam istum locum invaserat petulantia saltatorum, istum tam sanctum locum, ubi jacet tam sancti martyris corpus. Per totam noctem canebantur hic nefaria et canentibus saltabatur.*) Die Umstände der Zeit und des Orts zeigen, daß diese Stelle von den Christen zu verstehen sei. Es war übrigens der Bischof, welcher dieser Unordnung steuerte. „Noch nicht vor langer Zeit", wollen die lateinischen Worte sagen, „unterstanden sich die Tänzer, an diesem verehrungswürdigen Orte neben der Grabstätte unsers heiligen Märtyrers ihre liederliche Kunst zu üben. Man sang die ganze Nacht hindurch unheilige Gesänge, zu welchen die Geberdenmacher declamirten." Allem Ansehen nach mochte etwan ein Christ das Leiden des h. Cyprian's in Verse gebracht haben, welches Gedicht man hernach auf seinem Grabe ebenso aufführte, wie die weltlichen Stücke auf dem Theater aufgeführet wurden. Die Meinung des Justinus ist also diese, daß man von den Heiden componirte Melodien in den Kirchen zwar singen könne, aber nicht declamiren solle, das ist, daß man sie singen solle, ohne Geberden dabei zu machen.

Dem sei nun aber, wie ihm wolle, so ist doch so viel gewiß, daß sich unter den gottesdienstlichen Hymnen verschiedene finden, welche vor der Zerstörung der Stadt Rom durch den Totila componirt worden. Ein jeder Hymnus wurde gesungen. Si non cantetur, non est hymnus, sagt Isidorus. Da aber die Gesangweisen dieser Hymnen in allen Kirchen einerlei sind, so kann man mit Grund glauben, daß man sie zu den Zeiten componirt habe, als die Hymnen selbst verfertiget worden. Wir wollen diese Materie noch weiter fortsetzen.

Der Ambrosianische Gesang, welcher noch itzt in verschiedenen Kirchen gesungen wird, ist von diesem Heiligen, welcher hundertundfunfzig Jahr vor der Zerstörung Rom's durch den Totila starb, componirt oder wenigsten eingerichtet worden. Als diese Begebenheit sich zutrug, war der h. Gregorius der Große, eben der, welcher den Gregorianischen Gesang, der noch itzt in sehr vielen katholischen Kirchen gebräuchlich ist, componirte

*) *August. Serm.* 311, *In natalem Divi Cypriani.*

oder wenigſtens einrichtete, bereits geboren. Dieſe heiligen Männer nun erfanden keine neue Muſik, um ihre gottesdienſtlichen Geſänge zu componiren; denn aus der Art, wie ſich die zeitverwandten Schriftſteller davon ausdrücken, erhellet, daß ſie blos verſchiedne ſchon gebräuchliche Geſänge in die Kirche aufnahmen. Alle dieſe Geſänge aber, ſie mögen nun vor der Zeit des h. Gregorius oder nach ſeiner Zeit ſein componiret worden, können uns einen Begriff von der Vortrefflichkeit der alten Muſik zu machen dienen. Wenn über tauſend Jahr die weltlichen Geſänge, die man ſeit achtzig Jahren componirt hat, ſollten verloren gegangen ſein, die um dieſe Zeit componirten Kirchengeſänge aber hätten ſich erhalten, könnte man ſich nicht aus der Schönheit der letztern einen Begriff von der Vortrefflichkeit der erſtern machen? Denn ſo verſchieden auch der Charakter dieſer Geſangweiſen iſt, erkennet man nicht den Verfaſſer der „Armide" in dem Dies irae des Lulli? So viel iſt gewiß, alle Kenner bewundern die Schönheit des Anfangs und verſchiedener anderer Stücke in dem Gregorianiſchen Geſange, ob er gleich, wie wir bereits in einem von den erſtern Abſchnitten erinnert haben, von der natürlichen Declamation weit weniger abweicht als unſre muſicaliſchen Geſänge.

Ich komme auf den Gegenſtand ſelbſt, deſſentwegen ich alle dieſe Unterſuchungen angeſtellt, wieder zurück, nämlich auf den alten Gebrauch, die Declamation zu componiren und in Noten zu ſchreiben.

Achtzehnter Abſchnitt.

Betrachtungen über die Vortheile und Unbequemlichkeiten, welche bei der componirten Declamation der Alten geweſen.

Zwei Gründe bewegen mich, zu glauben, daß bei dem Gebrauche, von welchem hier die Rede iſt, mehr Vortheil als Unbequemlichkeit geweſen, und daß den Römern die Erfahrung Anlaß gegeben, die componirte Declamation der willkürlichen vorzuziehen. Erſtlich verhinderte der Gebrauch der Alten, daß die Schauſpieler den Verſen, die ſie recitirten, keinen falſchen Sinn geben konnten, welches auch ſonſt bei Denen nicht unterbleibt, die noch die mehrſte Einſicht haben. Zweitens gab ein geſchickter

Componist der Declamation den Schauspielern Ausdrücke und Schönheiten an die Hand, die sie nicht immer vor sich selbst zu erfinden fähig waren. Sie waren nicht alle so gelehrt als Roscius. Dieses ist das Beiwort, welches ihm Horaz giebt.

Man weiß, mit welchem Beifalle die Champmelé die Rolle der Phädra recitirte, die Racine sie Vers vor Vers declamiren gelehrt hatte. Despreaux sogar hielt es für werth, davon zu sprechen, und unsre Scene hat noch einige Ueberbleibsel von dieser Declamation behalten, welche man hätte aufschreiben können, wenn man die erforderlichen Charaktere dazu gehabt hätte. Ein sicherer Beweis, daß das Gute sich in allen Werken, von welchen man durch das Gefühl urtheilen kann, empfinden läßt, und daß man es nicht vergißt, ob man sich gleich nicht vorgenommen hat, es zu behalten.

Ueberhaupt würde eine Tragödie, deren Declamation in Noten geschrieben wäre, eben das Verdienst haben, welches eine Oper hat. Auch mittelmäßige Schauspieler würden sie erträglich aufführen können. Sie würden kaum den zehnten Theil der Fehler machen können, die sie wirklich machen, es sei nun in Verfehlung des rechten Tons und folglich auch der zu den Versen, welche sie recitiren, erforderlichen Action, oder auch in der unzeitigen Anwendung des Pathetischen an Stellen, für die es sich gar nicht schickt. So etwas geschieht auf den neuern Bühnen täglich, wo die Komödianten, deren viele auch nicht einmal ihre Profession studirt haben, die Declamation einer Rolle, in welcher sie öfters viele Verse nicht verstehen, nach Gutdünken componiren.

Zweitens, wenn auch ein jeder Komödiant, vor sich selbst betrachtet, die Declamation einer Tragödie ebensowohl componiren könnte als irgend ein besondrer Meister in dieser Kunst, so würde gleichwohl noch ein Stück, welches von Einem allein componiret worden, weit besser ausgeführt sein als eine Declamation, wo ein jeder Schauspieler seine Rolle nach seinem eignen Kopfe recitirt. Diese willkürliche Declamation würde den Roscius öfters ziemlich aus dem Tacte gebracht haben. Wie viel eher muß sie nicht unsre Schauspieler irre machen, welchen es niemals in den Sinn gekommen ist, die Verschiedenheit, die Intervallen und, wenn ich mich so ausdrücken darf, die Sympathie der Töne zu studiren, und also auch nicht wissen, wie sie sich aus der Verwirrung ziehen sollen, in die sie die üble Zusammenstimmung der andern Schauspieler setzet. Es ist aber ebenso leicht, verschiedne Rollen, welche eine um die andere recitirt werden sollen, zu con=

certiren, wenn man die Declamation des ganzen Stücks zu Papiere gebracht, als schwer es ist, sie übereinstimmend zu machen, wenn man sie nicht zu Papiere gebracht hat.

Daher sehen wir auch, daß unsere Komödianten, die meistentheils keinen andern Wegweiser als den Naturtrieb und den Schlendrian haben, nicht wissen, wie sie sich helfen sollen, wenn ein Schauspieler, der mit ihnen zugleich recitirt, in einem Tone schließt, der ihnen nicht erlaubet, in demjenigen Tone wieder anzufangen, auf welchen sie sich theils aus Fertigkeit, theils aus Ueberlegung gefaßt gemacht hatten. Daher kömmt es, daß sie einander so oft vorwerfen, in dem unrechten Tone recitirt und besonders ihre Rede falsch beschlossen zu haben, so daß der Andre, welcher gleich nach ihnen reden sollen, wegen seines Tones in Verlegenheit gesetzt worden. Diese Unbequemlichkeiten fielen bei einer in Noten geschriebenen Declamation weg oder konnten sich wenigstens nicht anders ereignen als in den Opern, wenn nämlich der Eine ganz und gar falsch singt, das ist, wenn der Fehler an dem Künstler, nicht aber an der Kunst liegt, die ihm, so viel ihr möglich gewesen war, vorgebauet hatte.

Die Zuschauer und Schauspieler sind heut zu Tage um so viel mehr zu beklagen, da die Zuschauer die Fehler der Schauspieler nicht weniger bemerken, als ob die Kunst der Declamation noch ebensowohl vorhanden wäre, wie sie zu den Zeiten des Quintilian's war, und die Schauspieler sich dieser Kunst, die verloren gegangen ist, doch nicht bedienen können.

Es sind alle Künste nichts Anders als nach gewissen Grundsätzen eingerichtete Methoden; und wenn man diese Grundsätze untersucht, so findet man, daß sie nichts als Folgerungen sind, die man aus verschiednen Beobachtungen über die Wirkungen der Natur gezogen hat. Die Natur aber wirkt nach den ihr vorgeschriebenen Regeln allezeit auf einerlei Art. Bei Allem also, was uns in die Sinne fällt, verursachen die Wirkungen der Natur in uns immer einerlei angenehme oder unangenehme Empfindungen, wir mögen nun auf die Art und Weise, wie dieses geschieht, Acht haben oder nicht, wir mögen auf die ersten Ursachen dieser Wirkungen zurückgehen oder uns mit dem bloßen Genusse begnügen, wir mögen die Kunst, die Wirkungen der natürlichen Ursachen nach gewissen Regeln anzuwenden, in eine Methode gebracht haben oder blos dem Naturtriebe bei Anwendung dieser Ursachen folgen.

Wir merken also die Fehler, in welche unsre Komödianten

fallen, gar wohl, ob wir gleich die Kunst nicht verstehen, welche sie vermeiden lehret. Man wird sogar aus einer Stelle des Cicero sehen, daß auch unter Denjenigen, welche zu seiner Zeit einen Schauspieler auspfiffen, sobald er den Tact verfehlte, nur sehr Wenige gewesen, welche die Kunst verstanden und es genau sagen können, worin der Fehler eigentlich begangen worden. Die Meisten merkten ihn blos vermittelst des Gefühls. „Wie Wenige giebt es unter einer Versammlung von Zuschauern, welche die Musik aus dem Grunde verstehen! Und gleichwohl läßt die ganze Versammlung ihren Tadel erschallen, so oft ein Schauspieler den Tact verfehlt und eine Silbe entweder zu sehr verlängert oder zu sehr verkürzt.“ Quotus quisque est, qui teneat artem numerorum ac modorum? At in his, si paululum modo offensum est, ut aut contractione brevius fieret aut productione longius, theatra tota reclamant.*)

Allein, wird man sagen, wir haben verschiedne Komödianten, die sehr viel Einsicht in ihrer Kunst besitzen, und die, wenn sie die Declamation ihrer Rollen selbst componiren, in Ansehung ihrer natürlichen Gaben Schönheiten und Annehmlichkeiten hineinbringen können, welche ein Andrer nicht hineinbringen könnte. Zweitens, wird man hinzufügen, muß eine componirte Declamation den Schauspielern, die ihr genau folgen sollen, alle ihr Feuer und allen ihren Enthusiasmus nehmen. Ihr Spiel wird nicht mehr natürlich sein und wird wenigstens kalt werden. Der alte Gebrauch setzte den vortrefflichen Komödianten mit dem mittelmäßigen auf eine Staffel.

Ich antworte auf den ersten Einwurf. Es ist zwar wahr, daß durch diesen Gebrauch einige Schönheiten in einer Rolle, die ein vortrefflicher Schauspieler declamirt, verloren gehen. Wenn zum Exempel die Schauspielerin, welche die Person der Pauline im „Polyeucte“ spielt, einer von einem Andern in Noten gebrachten Declamation folgen müßte, so würde sie dieser Zwang verhindern, verschiedne Schönheiten in ihre Rolle zu bringen, die sie sonst hineinbringen könnte. Allein eben diese Schauspielerin, um bei diesem Exempel zu bleiben, würde dafür die ganze Rolle der Pauline gleich gut spielen, wenn diese Rolle componirt und in Noten gebracht wäre. Und wie viel würde man nicht auf einer andern Seite dabei gewinnen, wenn alle Rollen des „Polyeucte“ componirt wären! Man bedenke nur, wie die zweiten Rollen von

*) *De orat.* lib. III.

den Schauspielern, die nach ihrem Gutdünken recitiren, declamirt werden! Und kurz, sobald man zugiebt, daß beständig auf allen Theatern mehr mittelmäßige als vortreffliche Schauspieler sein werden, so muß man auch eingestehen, daß der Verlust, von welchem der Einwurf redet, sich gegen die ihn überwiegenden Vortheile aufs Höchste wie Eins zu Zehne verhalten würde.

Der zweite Einwurf war: der Zwang bei Beobachtung einer componirten Declamation müßte den Schauspielern allen ihren Enthusiasmus nehmen und folglich den Schauspieler, welcher Genie habe, mit dem auf eine Staffel setzen, welcher keines habe. Auf diesen Einwurf antworte ich, daß es mit dieser in Noten geschriebnen Declamation ebenso sein würde, wie es mit der Musik in unsern Opern ist. Auch der genauste und einsichtvollste Componist der Declamation ließ den guten Schauspielern noch immer Gelegenheit, ihre Gaben an den Tag zu bringen und es nicht nur in den Geberden, sondern auch in der Aussprache zu zeigen, wie weit sie über die mittelmäßigen Schauspieler erhaben wären. Es ist unmöglich, alle Accente, alle Theilchen, alle Wendungen, alle Verlierungen, alle Stöße, alle Vorschläge der Stimme und, mit einem Worte, wenn ich mich so ausdrücken darf, den Geist der Declamation in Noten zu bringen, an welcher die Veränderung der Töne gleichsam nur der Körper ist. In der Musik selbst kann man nicht Alles durch Noten ausdrücken, was man, dem Gesange seinen wahren Ausdruck, seine Stärke und alle die Anmuth, deren er fähig ist, zu geben, thun muß. Man kann es nicht durch Noten ausdrücken, wie geschwind eigentlich das Tempo des Tacts sein soll, obgleich dieses Tempo die Seele der Musik ist. Auch das, was die Tonkünstler und besonders die italienischen Tonkünstler mit gewöhnlichen Buchstaben über die Composition schreiben, um anzuzeigen, ob das Tempo entweder lebhaft oder langsam sein solle, kann es nur unvollkommen anzeigen. Bis hieher, wie ich schon gesagt habe, hat das wahre Tempo einer Composition blos durch die Tradition, so zu reden, fortgepflanzt werden können; denn die Instrumente, durch die man vermittelst der Uhrmacherkunst das wahre Tempo, welches die Componisten ihren Stücken und Gesängen gegeben, nach der strengsten Genauigkeit aufbehalten wollen, sind bis hieher noch nicht sehr gebraucht worden.

Der mittelmäßige Schauspieler also, welcher die Rolle des Atys oder des Roland singet, singt sie nicht so, wie sie ein guter Schauspieler singt, obgleich alle Beide ebendieselben Noten an-

stimmen und Beide dem Tacte des Lulli folgen. Der gute Schauspieler, welcher das, was er singt, fühlt, beschleuniget bald zu gelegner Zeit eine Note, bald verlängert er sie und leihet der einen so viel, als er von der andern borgt; bald läßt er seine Stimme fortgehen, bald hält er sie an und läßt sie auf gewissen Stellen wie ruhen; kurz, er thut Verschiednes, seinem Gesange mehr Ausdruck und mehr Anmuth zu geben, was ein mittelmäßiger Schauspieler gar nicht oder doch zur ungelegnen Zeit thut. Ein jeder Schauspieler ergänzt das, was durch Noten nicht hat können ausgedrückt werden, und ergänzt es nach dem Maße seiner Fähigkeit.

Alle, die die Opern des Lulli, welche das Vergnügen der Nation geworden sind, noch bei Lebszeiten des Lulli haben aufführen sehen, als er folgsame Schauspieler dasjenige noch mündlich lehren konnte, was sich durch Noten nicht ausdrücken läßt, versichern, daß sie einen Ausdruck darin bemerkt, welchen sie itzt fast nicht mehr darin fänden. Wir erkennen wohl den Gesang des Lulli, sagen sie, allein wir finden sehr oft den Geist nicht mehr, welcher diesen Gesang belebte. Die Recitative scheinen uns ohne Leben, und die Tanzstücke lassen uns fast ruhig. Zum Beweis ihres Vorgebens führen diese Personen an, daß itzt die Vorstellung einer Lulli'schen Oper länger daure, als sie gedauert habe, wenn er sie selbst aufführen lassen, ob sie gleich nicht einmal so lange dauern sollte, weil man gewisse Violinenstücke, welche Lulli zweimal spielen ließ, nicht mehr wiederholt. Es kömmt dieses nach der Meinung dieser Personen — denn ich selbst stehe hier für nichts — daher, weil man den Rhythmus des Lulli nicht mehr beobachtet, welchen die Sänger entweder aus Unvermögen oder aus Uebermuth ändern.

Es ist also klar, daß die Noten der Opern nicht Alles lehren, und daß sie noch Vieles zu thun übrig lassen, was der Schauspieler, nach dem er die Geschicklichkeit hat, entweder gut oder schlecht thun kann. Wie viel weniger werden die Componisten der Declamation die eignen Gaben der guten Schauspieler ganz unbrauchbar gemacht haben!

Endlich machte auch nicht der Zwang, sich nach einer in Noten geschriebnen Declamation zu richten, aus den Schauspielern des Alterthums frostige Schauspieler, welche die Zuschauer zu rühren unvermögend gewesen wären. Denn da vors Erste die Schauspieler, welche in den Opern recitiren, gleichwohl während ihrem Recitiren selbst gerührt sein können, da sie des

Zwangs ohngeachtet, mit welchem sie sich nach den Noten und dem Tacte richten müssen, nicht kalt bleiben, sondern mit einer leichten natürlichen Action declamiren können: so verhinderte auch der Zwang, in welchem sich die alten Schauspieler durch Beobachtung der componirten Declamation befanden, diese Schauspieler ganz und gar nicht, sich an die Stelle der Person, welche sie vorstellten, zu setzen. Dieses ist genug. Zweitens wissen wir (und dieses allein könnte den Einwurf, welchen ich beantworte, zu nichte machen) sehr zuverlässig, daß die alten Schauspieler, ob sie schon an eine componirte Declamation gebunden waren, dennoch ebenso stark bewegt wurden, als unsre Schauspieler bei ihrer willkürlichen Declamation bewegt werden. Quintilian sagt, „er habe nicht selten Komödianten mit thränenden Augen von der Bühne kommen sehen, wo sie rührende Scenen vorgestellet hatten." Sie waren also selbst gerührt und konnten also auch so gut als unsre Schauspieler zum Weinen bewegen. Vidi ego saepe histriones atque comoedos, cum ex aliquo graviore actu personam deposuissent, flentes adhuc egredi.*) Und welchen Unterschied machten die Alten nicht übrigens unter ihren Schauspielern! Diese Einwürfe wider den Gebrauch, die Declamation zu componiren und in Noten zu schreiben, würden vielleicht sehr wichtig geschienen haben, ehe man von den Opern etwas wußte; allein der glückliche Fortgang dieses Schauspiels, wo der Acteur, wie wir schon gesagt haben, an die Note und an den Tact gebunden ist, macht diesen Einwurf nichtig. Unsre Erfahrung kann in einem Augenblicke eine Menge Schwierigkeiten zerstreuen, welche sich durch bloße Betrachtungen schwerlich aufklären ließen. Es ist sogar gefährlich, sich vor der Erfahrung in Betrachtungen und Vernünfteleien einzulassen. Man muß manche Ueberlegungen anstellen, ehe man sagen kann, ob ein Gedanke, der bloße Möglichkeiten betrifft, vernünftig sei, anstatt daß uns die Erfahrung den Augenblick zurechte weiset. Und kurz, warum würden wohl die Alten, welche das Gute der willkürlichen Declamation ebensowohl kannten als wir, sich nach der Erfahrung für die in Noten gebrachte Declamation erklärt haben?

Allein die Meisten von dieser Profession, wird man mir noch einwerfen, sind sogleich auf die erste Erklärung wider den Gebrauch, die Declamation zu componiren und in Noten zu schreiben. Hierauf will ich vors Erste antworten, daß mir verschiedne glaub-

*) *Quint. Inst.* lib. VI. cap. 2.

würdige Personen versichert haben, Molière selbst habe, blos nach der eignen Anleitung seines Genies, und ohne allem Ansehen nach das Geringste von dem zu wissen, was bisher von der Musik der Alten gesagt worden, etwas gethan, das dem, was die Alten gethan, sehr ähnlich gewesen: er habe sich nämlich gewisse Noten ausgedacht gehabt, womit er die Töne bemerkt, die er in gewissen Rollen halten müsse, die er allezeit auf einerlei Art recitirt. Ich habe auch sagen hören, daß Beaubourg und einige andre Schauspieler von unserm Theater ein Gleiches gethan hätten. Zweitens darf man sich über dieses Urtheil der Leute von Profession nicht wundern. Der menschliche Geist hasset natürlicher Weise allen Zwang, welchen ihm alle die Methoden auflegen, die ihn nach gewissen Regeln zu wirken nöthigen wollen. Man lege zum Exempel die Kriegszucht barbarischen Völkern vor, welche nichts davon wissen. Die Gesetze derselben, werden sie sogleich einwerfen, müssen dem Muthe nothwendig alle die Hitze benehmen, durch die er siegt. Und gleichwohl weiß man es sehr wohl, daß die Kriegszucht die Tapferkeit durch die Regeln selbst unterstützt, welchen sie sie unterwirft. Deswegen also, weil Leute, die beständig declamirt haben, ohne irgend eine Regel als den Naturtrieb und den Schlendrian zu kennen, den Gebrauch der Alten in der ersten Bewegung mißbilligen, folgt es noch gar nicht, daß er wirklich zu mißbilligen sei. Es folgt nicht einmal daraus, daß sie ihn beständig mißbilligen müßten, wenn sie sich nur einmal die Mühe geben wollten, seine Unbequemlichkeiten und seine Vortheile zu überlegen und sie gegen einander abzurechnen. Vielleicht werden sie es sogar bedauern, daß es keine solche Kunst gegeben, da sie noch jung gewesen, welches die Zeit ist, da man am Leichtesten nach einer gewissen Methode wirken könnte.

Die Aufmerksamkeit, sich nach gewissen Regeln zu richten, die man von Jugend auf gelernt hat, hört gar bald auf, ein Zwang zu sein. Es scheint, als würden die Regeln, die man nunmehr studiret hat, in uns ein Theil des natürlichen Lichts. Quintilian antwortet Denen, welche behaupteten, „daß ein Redner, der nur seiner Hitze und seinem Enthusiasmus im Declamiren folge, müsse weit stärker rühren als derjenige Redner, der seine Action und seine Geberden nach vorher überlegten Regeln einrichte, daß dieses alle Arten von Studiren verdammen heiße, und daß die Bearbeitung allezeit auch das glücklichste Naturell verschönere." Sunt tamen, qui rudem illam, et qualem impetus

cujusque animi tulit, actionem judicent fortiorem . . . .; sed non alii fere, quam qui etiam in dicendo curam . . . . . solent improbare et quidquid studio paratur. . . . . . Nostro labori dent veniam, qui nihil credimus esse perfectum, nisi ubi natura cura juvetur.*)

*) *Quint. Inst.* lib. XI. cap. 3.

XII.

Geschichte der englischen Schaubühne.[1])

Ich will hier blos die ersten Züge einer Geschichte der englischen Schaubühne entwerfen, und blos in der Absicht, damit der Leser ohngefähr wisse, wohin er die einzeln Theile derselben, die ich ausführlicher berühre, zu bringen habe.

Es findet sich eine Nachricht, die, wenn sie, wie nicht zu zweifeln ist, ihre Richtigkeit hat, den Ursprung des englischen Theaters weit früher heraussetzt, als man den Ursprung des Theaters irgend eines andern europäischen Volks angeben kann. Wilhelm Stephanides (Fitz-Stephens), ein Benedictiner zu Canterbury, der unter der Regierung König Heinrich's II. geschrieben und unter der Regierung König Richard's I. im Jahre 1191 gestorben ist,*) hat nämlich in seiner Descriptio nobilissimae civitatis Londoniae folgende Stelle: Londonia pro spectaculis theatralibus, pro ludis scenicis ludos habet sanctiores, repraesentationes miraculorum, quae sancti confessores operati sunt, seu repraesentationes passionum, quibus claruit constantia martyrum; d. i., London hat anstatt der theatralischen Schauspiele weit edelere

*) Das Jöcher'sche Gelehrten-Lexicon sagt von ihm: Er lebte 1190 unter dem Könige von Engelland Richardo I. Es hätte wenigstens sagen sollen: Er lebte noch ꝛc.

1) Theatral. Bibl., Viertes Stück. 1758. (XII.) S. 3—49. Ueber Lessing's Autorschaft vgl. die Vorbemerkung. — A. d. H.

Spiele, in welchen die Wunder der heiligen Bekenner und die Leiden der Märtyrer vorgestellet werden. Wider dieses Zeugniß eines ehrlichen Mannes ist nichts einzuwenden, und da er von diesen Vorstellungen nicht als von einer Neuigkeit redet (denn er beschreibt auch alle andere Arten der damals in London gewöhnlichen Zeitverkürzungen), so kann man den Anfang derselben schwerlich später als in die Zeiten Wilhelm's des Eroberers setzen.*)

Um diese Zeit aber hat noch keine einzige andere Nation etwas einem Theater Aehnliches gehabt, es wären denn die Italiener, wenn man anders mit dem ältern Riccoboni annehmen will, daß seit dem Verfalle der Römer sich das Theater in Italien ohne Unterbrechung fortgepflanzt habe. Und doch kann auch Dieser kein so altes ausdrückliches Zeugniß für seine Nation aufweisen.**) Wie er denn die Stelle des Stephanides auch nicht gewußt hat, sondern eine weit neuere Nachricht, die ich nun gleich anführen will, für die älteste Spur des englischen Theaters annimmt.

Vielleicht, daß die andächtigen Vorstellungen bloßer Wunderwerke und Leidensgeschichten nicht lange nach dem Geschmacke des englischen Pöbels waren. Wenigstens findet man ohngefähr hundertundvierzig Jahr hernach, daß man ihn mit weit lustigern Vorstellungen zu unterhalten gesucht hat. Denn unter der Regierung K. Eduard's III. ward durch eine Parlamentsacte verordnet, daß eine gewisse Gesellschaft von Leuten, vagrants genannt, welche durch ganz London Maskeraden angestellt, aus der Stadt gepeitscht werden sollten, weil sie in den Trinkhäusern und an andern Orten, wo sich das Volk versammelt, ärgerliche Dinge gespielet.***) Worin diese ärgerlichen Dinge eigentlich bestanden,

*) Dodsley in der Vorrede zu seiner *Select Collection of old Plays*, die er in zwölf Duodezbänden herausgegeben.

**) Ludewig Riccoboni in seinen *Reflexions historiques et critiques sur les differens Theatres de l'Europe*, Seite 4—14.

***) Wenn Riccoboni (in dem angezognen Werke, Seite 118) dieser Parlamentsacte als der ältesten Spur des englischen Theaters gedenkt, so drückt er sich folgendermaßen aus: Sous le règne d'Eduard III. qui commença l'an 1015 et finit en 1038, il est rapporté, dans un livre imprimé à Londres (*Statutes at large etc.*), que ce saint roi ordonna par un arrêt du parlement, *qu'une assemblée etc.* Kann man einen gröbern Fehler wider die Zeitrechnung begehen? Eduard III. regierte von 1327 bis 1376, und da ihn Riccoboni den heiligen König nennet, so ist es offenbar, daß er ihn mit Eduard dem Bekenner, welcher von 1042 bis 1066 regieret, oder gar mit dem heiligen Eduard, dem Märtyrer, muß vermengt haben.

kann man nicht sagen.*) Sie mögen aber bestanden haben, worin sie wollen, so ist doch so viel gewiß, daß diese Vagrants die ersten wahren englischen Komödianten waren; denn sie verließen das abergläubische Zeug und gaben sich mit Satire und Nachahmung der Sitten ab. Ohne Zweifel zwar mit der gröbsten Satire und mit der plumpsten Nachahmung der allerärgerlichsten Sitten, die nichts weniger als bessern kann; doch dieses konnte im Anfange, zu den damaligen Zeiten nicht wohl anders sein, und man hätte sie folglich nicht sowohl ganz unterdrücken als nur einschränken sollen.

Nach einer so scharfen Ahndung aber mußte sich Alles, was einem Schauspiele ähnlich sahe, aufs Neue unter den Mantel der Religion verbergen, und man sahe wieder nichts als mysteries vorstellen. Im Jahr 1378 überreichten die Collegen der St.-Paulus-Schule dem K. Richard II. eine Bittschrift und baten darin, „daß gewissen unerfahrnen Leuten Einhalt geschehen möchte, welche sich unterfangen hätten, die Geschichte des Alten Testaments vorzustellen, weil es zu der Kläger Nachtheile geschehe, als welche sich in große Kosten gesetzt, um dieselben zur Weihnachtzeit öffentlich zu spielen.“ Hieraus sieht man, daß die Collegen der St.-Paulus-Schule damals schon gewissermaßen im Besitz waren, dergleichen Mysteries aufzuführen, und daß sie es für Geld thaten. Wenn man also auch nur diesen Zeitpunkt als den ersten des englischen Theaters annehmen wollte, so würde man es doch noch für älter als das französische erkennen müssen; denn es ist gewiß, daß die Franzosen mit den heiligen Vorstellungen der Brüder der Passion höher nicht als bis 1398 hinaus gehen können.

Unter der Regierung Heinrich's IV., und zwar in dem elften Jahre derselben (1409), wurde von den London'schen

*) Vielleicht waren sie derjenigen Art von Schauspieler nicht unähnlich, die in nachfolgenden Zeiten *mummers* genannt wurden und in einer altväterischen Kleidung das Land durchzogen, tanzten und allerhand Geberden und Possen machten. Es finden sich dergleichen Mummers noch bis itzt in England; in dem funfzehnten Jahrhunderte aber waren sie so gemein und hielten das Volk so sehr von seinen Geschäften ab, daß sie der menschlichen Gesellschaft sehr schädlich wurden. Denn da sie beständig verkleidet und maskirt einhergingen, so waren sie an vielen liederlichen Streichen Schuld und fingen Unordnungen an, die mit der Zeit so arg wurden, daß in dem dritten Jahre der Regierung K. Heinrich's VIII. (1512) eine Parlamentsacte wider diese Mummers gemacht wurde, durch welche auf jede Maske, die verkauft oder in einem Hause gefunden werden würde, eine Geldstrafe von 20 Schillings (beinahe 6 Reichsthaler) gelegt ward.

Kirchendienern (parish-clerks) ein Schauspiel von Erschaffung der Welt aufgeführt, welches ganzer acht Tage währte, und bei welchem der größte Theil des englischen hohen und niedrigen Adels zugegen war.*) Von Erschaffung der Welt kann es wohl schwerlich allein gehandelt haben, und man vermuthet daher,**) daß es vielleicht dasjenige Schauspiel gewesen sei, von welchem in der Cottonian'schen Bibliothek noch bis itzt eine Handschrift aufbewahrt wird. Sie findet sich in dem gedruckten Bücherverzeichnisse derselben, S. 113, unter folgender Aufschrift: Schauspiele in altem englischen Silbenmaße, h. e. dramata sacra, in quibus exhibentur historiae veteris et novi testamenti, introductis quasi in scenam personis illic memoratis, quas secum invicem colloquentes pro ingenio fingit poeta. Videntur olim coram populo sive ad instruendum sive ad placendum a fratribus mendicantibus repraesentata. Nach dem Zuge der Buchstaben und der Sprache zu urtheilen, scheint das Buch wenigstens dreihundert Jahr alt zu sein. Es fängt mit einem allgemeinen Prologo an, in welchem der Inhalt von vierzig nachstehenden pageants, d.i., von so viel verschiedenen Acten oder Aufzügen kürzlich erzählt wird. Sie stellen die Geschichte beider Testamente von Erschaffung der Welt bis auf die Erwählung des h. Matthias zum Apostel vor. Die Begebenheiten des Neuen Testaments, z. E. die Verkündigung, die Geburt, die Heimsuchung 2c., sind am Weitläuftigsten ausgeführt; vor allen aber ist die Passion, die Auferstehung, die Himmelfahrt und die Erwählung des h. Matthias sehr umständlich mitgenommen. „Der Stil," sagt ein englischer Schriftsteller,***) „in welchem alle diese Dinge vorgetragen werden, scheint itzt sehr gemein und weit unter der Würde des Inhalts zu sein. Doch der damalige Geschmack war so ekel noch nicht, und die aufrichtigen Alten waren sehr leicht einzunehmen, daß sie von Allem auf das Beste und Liebreichste urtheilten."

Daß aber London damals nicht einzig und allein dergleichen Vorstellungen hatte, daß auch die Provinzen damit versehen waren, und daß man da vielleicht eine Menge ärgerlicher und schändlicher Dinge damit verband, erhellet aus einer Parlamentsacte vom vierten Jahre der Regierung Heinrich's IV., in

*) *Stow's Survey of London.*

**) Man sehe den *Dialogue on Plays and Players*, welchen Dodsley seiner Sammlung beigefügt, und der bei Gelegenheit der Collier'schen Streitigkeit abgefaßt worden, S. 19.

***) Der Verfasser des angezogenen *Dialogue* etc., S. 20.

welcher gewisser wastors, master-rimours, minstrels (Spielleute) und andrer Vagabunden, die sich in die Landschaft Wales eingeschlichen hatten, gedacht und befohlen wird, daß es durchaus Keinem von diesem Gesindel ferner vergönnt sein soll, commoiths und Versammlungen daselbst anzustellen. Man kann nicht sagen, was diese Master-Rimours, die der Landschaft Wales insbesondere so beschwerlich fielen, eigentlich für Leute gewesen sind; ebenso schwer ist es auch, zu bestimmen, was man sich für einen Begriff von ihren angestellten Commoiths zu machen habe. Die Grafschaften in Wales*) werden in Bezirke von hundert Dörfern eingetheilet. Ein solcher Bezirk wird auf Wälisch ein cantred genennt, und ein Bezirk, der ohngefähr die Hälfte davon, d. i. funfzig Dörfer enthält, wird ein Commoith genennt. Die Master-Rimours bedienten sich also vielleicht dieses Worts, wenn sie einen Platz bestimmet hatten, wo sie spielen wollten, und zehn oder zwölf (englische) Meilen in der Runde (als in welchem Bezirke ohngefähr funfzig Dörfer liegen können) davon Nachricht gaben. Daß dieses gewöhnlich gewesen, ist aus Carew's Survey of Cornwall, einem Buche, welches unter der Regierung der Königin Elisabeth geschrieben worden, zu ersehen. Wenn der Verfasser von den gewöhnlichen Lustbarkeiten des Volks spricht, sagt er unter Andern: „Das guary-miracle, welches auf Englisch so viel als miracle-play (Wunderspiel) bedeutet, ist eine Art eines Schauspiels, welches von einer Geschichte aus der heiligen Schrift handelt und auf Cornwallisch geschrieben ist. Zur Aufführung desselben erbauen sie auf offenem Felde ein Amphitheater, welches vierzig bis funfzig Fuß lang und breit zu sein pfleget. Das Landvolk kommt von einigen Meilen in der Runde dahin, um es zu sehen und zu hören; denn es kommen darin Teufel und vielerlei sinnreiche Sprüche vor, daß sowohl das Auge als das Ohr ergetzt wird.“ — — Von solcher Lauterkeit mögen nun zwar die Vorstellungen der Master-Rimours zu Heinrich's IV. Zeiten wohl nicht gewesen sein, weil man ihnen sonst schwerlich das Handwerk gelegt hätte.

Wie lange die Mysteries auf dem englischen Theater geherrscht, kann man nicht genau bestimmen; so viel ist aber gewiß, daß sie nach einiger Zeit durch eine andere Art von Spielen verdrungen wurden, die man moralities nennte, und welche wenig-

*) Sowie die Grafschaften des übrigen Englands, wo aber dergleichen Bezirke von hundert Dörfern hundreds genennt werden.

stens einen Schatten von Vernunft hatten. Die Mysteries stellten blos eine Geschichte des Alten oder Neuen Testaments auf eine abgeschmackte Weise vor, aber in den Moralities war doch irgend ein kleiner Plan, eine Fabel, etwas Moral und auch wohl etwas Dichtkunst, indem öfters die Tugenden und Laster und Gemüthsbewegungen ꝛc. als Personen darin aufgeführet wurden.*) In der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts fingen sie auch an, öfters von der Religion zu handeln; denn die Religion war damals ein Hauptgegenstand, und es war kein Wunder, wenn eine jede Partei alle Künste anwendete, um ihren Sätzen Eingang zu verschaffen. Wenn die Moralities noch itzt in England gewöhnlich wären, so würden sie ebenso fleißig von politischen Sachen handeln. Doch dauerten diese theologisch-polemischen Schauspiele eben nicht lange; denn in einer Parlamentsacte, welche im vierundzwanzigsten Jahre der Regierung K. Heinrich's VIII. zur Beförderung der gereinigtern Religion gemacht ward, ist eine Clausel befindlich, wodurch allen Rimours und Schauspielern verboten wird, in ihren Gesängen oder Stücken das Geringste vorzutragen, was der einmal festgesetzten Lehre nachtheilig sein könnte. Eine von diesen Moralities unter dem Titel: New custom etc.,**) welche zur Vertheidigung der Reformation gemacht worden, ward unterdessen doch wieder auf das Theater gebracht, nämlich unter der Regierung der Königin Elisabeth, als sie die reformirte Religion wiederherstellte.

Nach den Moralities kamen die interludes auf, welche kleine Stücke, ob sie gleich einem Gespräche ähnlicher sahen als einem Drama und wenig oder gar keine Handlung hatten, dennoch der wahren Komödie um einen guten Schritt näher kamen als die vorher gewöhnlichen Spiele. Unter den Verfassern dieser Interludes ist John Heywood einer der vornehmsten. Er ward zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts in London geboren und studirte zu Oxford. Die Strenge des akademischen Lebens wollte ihm aber nicht lange gefallen; er begab sich also wieder in seine Vaterstadt, wo er mit dem Thomas Morus eine vertraute Freundschaft errichtete. Er fand auch Mittel, ein Liebling

*) Z. E. in einer alten Morality unter dem Titel *All for money* (Alles für Geld) sind unter den auftretenden Personen auch folgende: Die Gottesgelahrtheit, die Wissenschaft, die Kunst, die göttliche Ermahnung, die gottlose Hülfe, die Gelehrsamkeit mit Geld, die Gelehrsamkeit ohne Geld, Geld ohne Gelehrsamkeit, weder Geld noch Gelehrsamkeit ꝛc.

**) Dodsley hat sie dem ersten Bande seiner Sammlung einverleibet.

K. Heinrich's VIII. zu werden, der ihn wegen seines muntern Kopfs und seiner lustigen Einfälle schätzte. Unter seinen Interludes findet sich eines, in welchem er die Mönche und Ablaßkrämer lächerlich macht. Es führt den Titel: A merry play between the pardoner and the frere, the curate and neybour Pratte, und ist im Jahre 1533 gedruckt.*) Allein er muß nach der Zeit wieder ein sehr eifriger Papist geworden sein; denn er stand nicht allein bei der Königin Maria in großen Gnaden, sondern verließ auch sogar nach ihrem Tode sein Vaterland, weil er wohl sahe, daß die protestantische Partei unter Begünstigung der Königin Elisabeth nunmehr die Oberhand bekommen werde. Er wandte sich nach Mecheln, wo er im Jahr 1565 starb. Er war ein guter Musikus und hat außer seinen Interludes auch noch eine große Menge Epigrammata geschrieben, die aber nicht viel werth sind.

Und nun kommen wir endlich auf das erste englische Stück, welches den Namen einer Tragödie verdient. Thomas Sackville, nachher Baron von Buckhurst und endlich Graf von Dorset, Großschatzmeister von England unter der Regierung der Königin Elisabeth und König Jacob's I., war der Verfasser desselben. Dieser Herr war in seiner Jugend der größte Dichter seines Landes, so wie er in seinen männlichen Jahren der größte Staatsmann desselben ward. Er war im Jahr 1526 geboren, studirte zu Oxford und Cambridge und sahe Frankreich und Italien. Alle seine poetischen Werke aber hat er vor dieser Reise geschrieben, und es scheint überhaupt nicht, daß er, insbesondre zu seiner Tragödie, durch irgend ein ausländisches Muster sei ermuntert worden. Sie ward den 16. Jänner 1561 zum ersten Mal in Gegenwart der Königin Elisabeth aufgeführt, und der Inhalt ist aus der alten englischen Geschichte genommen. Sie ward nicht sogleich gedruckt; während der Zeit aber, da sich der Verfasser auf Reisen befand, machte sich ein Buchhändler seine Abwesenheit zu Nutze und gab sie 1565 zu London in 8. sehr fehlerhaft heraus. Nach seiner Zurückkunft besorgte er selbst eine richtigere Ausgabe unter dem Titel: Ferrex und Porrex, welchen Titel er aber in der folgenden Ausgabe änderte und das Stück Gorboduc nennte. „Gorboduc, König von England, theilte sein Reich noch bei Lebzeiten unter seine Söhne Ferrex und Porrex. Diese Söhne gerathen in Streit; der ältere bringt

*) Man sehe den angeführten *Dialogue* etc., S. 30.

den jüngern um; die Mutter, welche den Ermordeten vorzüglich liebte, tödtet den Mörder; der König ermordet darauf die Königin, und damit das Theater ja gänzlich rein werde, so erregt das Volk einen Aufstand und schafft auch den alten Gorboduc aus der Welt“ rc. — Dieses ist die Fabel, und Blut wird auf der Scene genug vergossen. Die mechanischen Regeln der Tragödie, die Einheit der Zeit und des Orts sind schlecht beobachtet; denn der vierte und fünfte Aufzug allein enthalten blos eine kleine Dauer von funfzig Jahren. Allein der Dichter hat von einer andern Seite desto größere Vorzüge: die Richtigkeit der Empfindungen, die natürliche Deutlichkeit des Stils, die leichte Harmonie des Silbenmaßes ertheilen seinem Stücke jene Würde, jene Genauigkeit, die der Tragödie so wesentlich ist und doch von fast allen nachfolgenden englischen Trauerspieldichtern entweder so wenig verstanden oder so sehr vernachlässiget worden. Selbst Pope machte sehr viel aus diesem ersten tragischen Versuche seiner Landsleute, und seiner Vorsorge hat man die neuste*) Ausgabe desselben zu verdanken, die zu London 1739 in 8°. mit dem Leben Mylord Buckhurst's von Joseph Spence erschienen ist. Diese Ausgabe war höchst nöthig; denn das Stück war so vergessen worden und so Wenigen mehr bekannt, daß es selbst Dryden nicht muß gesehn haben, weil er es die Tragödie von der Königin Gorboduc nennt und vorgiebt, daß sie in gereimten Versen abgefaßt sei, welches sie doch nicht ist.**) Ich will mich itzt nicht länger dabei aufhalten, sondern nur noch diesen einzigen Umstand anführen, daß zwar Gorboduc überhaupt unserm Lord Buckhurst gehört, daß aber die ersten drei Aufzüge Thomas Norton ausgearbeitet haben soll.

Ohngefähr in ebendasselbe 1561. Jahr fällt auch die erste englische Komödie, die dieses Namens nicht ganz unwerth ist, wenigstens von den Engländern durchgängig dafür erkannt wird. Sie führt auf einer der ältesten Ausgaben, auf der von 1661 nämlich, den Titel: *Gammer Gurton's needle*, **a right pithy pleasant and merry comedy**, und zugleich wird auf diesem Titel gesagt, daß sie von einem **Mr. S—, Master of arts** verfertiget und hundert Jahr vorher zu Cambridge gespielet worden. Der In=

*) Außer daß es Dodsley auch nachher im zweiten Bande seiner Sammlung abdrucken lassen.

**) In der Zueignungsschrift vor seinen *Rival-Ladies*.

halt ist ohngefähr dieser: „Die Frau Gammer Gurton, als sie ihres Bedienten Hodge Beinkleider ausgebessert, hat ihre Nadel dabei verloren, und ihre Nachbarin Dame Chot fällt bei ihr in den Verdacht, als ob sie ihr diese Nadel entwendet habe. Sie läßt sie sogar durch den Pfarrer des Orts von ihr wieder abfordern, und bei einem Haare wäre ein gräulicher Zank darüber entstanden. Doch Hodge findet die Nadel noch zur rechten Zeit in seinen Beinkleidern und macht der Komödie dadurch ein Ende." — Wie viel Komisches in so einem Stücke sein könne, und von welcher Gattung es sein müsse, kann man gar leicht von selbst abnehmen. Dodsley hat es dem ersten Bande seiner Sammlung alter Lustspiele (S. 123 und folg.) einverleibet, und ich will hier nur noch hinzusetzen, daß es in langen dactylischen Versen geschrieben ist. Vierzig Jahr vorher, den 7. Mai 1520, hatte man zwar bereits ein weit besseres Stücke auf der englischen Bühne gesehen, nämlich eines von den Lustspielen des Plautus, welches in Gegenwart des Königs aufgeführet ward; doch glaube ich nicht, daß Riccoboni*) allzu wohl daran gethan hat, von diesem Plautinischen Stücke die Epoche der englischen Komödie zu rechnen. Wenigstens ist die Anmerkung, die er darüber macht, unrichtig: „daß man folglich den Engländern das Vorrecht lassen müsse, ihr Theater mit einem guten weltlichen Stücke angefangen zu haben, da alle andre europäische Nationen das ihrige mit höchst elenden Possenspielen angefangen hätten." Die interludes, deren wir in dem Vorhergehenden gedacht haben, sind der wahre Anfang der eigentlichen englischen Komödie und nichts Bessers als Possenspiele gewesen.

Die Bahn war also in beiden Arten des Drama gebrochen, und die Nacheiferung, welche durch jede gebilligte Neuigkeit erweckt wird, zeigte sich bei mehr als einem der damaligen schönen Geister wirksam. Ich will einige der vornehmsten namhaft machen.

Richard Edwards war zu seiner Zeit als ein guter Musikus und Dichter berühmt. Er ward 1523 geboren und studirte gegen 1547 zu Oxford in dem Christchurch-Collegio. Zu Anfange der Regierung der Königin Elisabeth ward er ein Mitglied ihrer Capelle und Aufseher der Capellknaben. Man hat von ihm zwei Lustspiele, wovon das eine den Titel führt: Damon und Pythias, und vom Dodsley dem ersten Theile seiner Samm-

*) In dem angezogenen Werke, S. 121.

lung einverleibet worden. Aus dem Prologus erhellet, daß Edwards recht gute Begriffe von den Charakteren und den Absichten des Lustspiels gehabt hat. Auch scheinen ihm die Lehren und Muster der Alten nicht ganz unbekannt gewesen zu sein; denn er sagt unter Andern in gedachtem Prologo: weil Könige und andre hohe Personen in seinem Stücke vorkämen, so würde er wohl am Besten thun, wenn er es eine Tragikomödie nennte. Dieser Zug, wie bekannt, ist von dem Vorredner zu des Plautus „Amphitruo" entlehnet. Das zweite Lustspiel des Edwards heißt: Palämon und Arcite. In diesem fand die Königin Elisabeth und die ganze Versammlung, vor der es aufgeführt ward, nichts lustiger als ein Geschrei von Jagdhunden, welches sehr natürlich nachgeahmet ward.

John Lilly. Er war aus der Landschaft Kent und ward in dem Marien-Magdalenen-Collegio zu Oxford erzogen, wo er im Jahr 1575 den Gradum eines Magisters der freien Künste annahm. Er machte sich sowohl durch verschiedene dramatische Stücke als vornehmlich durch einen Roman unter dem Titel: Euphues and his England, or The anatomy of wit, bekannt. Der Ausdruck in diesem Roman war außerordentlich unnatürlich: voller Metaphern, Allusionen, Allegorien und Analogien. Und ob man schon damals weit bessere Muster der Sprache aufzuweisen hatte, dergleichen die Schriften eines Sidney und Spenser waren, so fand er doch an dem Hofe der Königin Elisabeth einen so außerordentlichen Beifall, daß eine Hofdame, die den Euphues nicht lesen und sich nach seiner Art nicht ausdrücken konnte, damals ebenso wenig geachtet ward als itzt eine, die nicht Französisch spricht. Sechse von Lilly's dramatischen Stücken sind unter dem Titel der Hofkomödien verschiedne Jahre nachher zusammen gedruckt worden.*) Sie heißen: Alexander und Campaspe, Endymion, Galatea, Midas, Sappho und Phaon und Mutter Bombie. Die erste hat Dodsley dem zweiten Bande seiner Sammlung einverleibet.

Jasper Heywood. Ein Sohn des obengedachten John Heywood's, gegen 1535 zu London geboren. Er verließ mit seinem Vater England und trat zu St. Omer in den Jesuiter-Orden. Vorher, als er noch in Oxford studirte, hatte er einige von den lateinischen Trauerspielen, die unter dem Namen des

*) London 1632, in Duodez.

Seneca angeführet werden, übersetzt, und dieserwegen gedenke ich hier seiner. Den Rasenden Hercules nämlich, Die Trojanerinnen und den Thyest. In den Trojanerinnen hat er verschiedene Veränderungen und Zusätze angebracht. Die Zusätze bestehen in einigen sechzig Zeilen zu Ende des Chorus nach dem ersten Aufzuge; in einer ganzen Scene zu Anfange des zweiten Aufzuges, in welcher er den Geist des Achilles erscheinen und ihn die Opferung der Polyxena verlangen läßt; desgleichen in drei Strophen zu dem Chore nach dem zweiten Aufzuge. Die Veränderungen betreffen vornehmlich den Chor des dritten Aufzuges, welcher in der Urschrift fast aus lauter Namen fremder Gegenden bestehet, und an dessen Statt er einen für seine Leser verständlichern eingeschoben hat. — Er starb 1598 zu Neapolis.

Wie die Stücke dieser und der übrigen zeitverwandten Dichter beschaffen gewesen, kann man aus folgender Stelle des Ritters Philipp Sidney ersehen: „Unsere Trauerspiele und Lustspiele", sagt er in seiner Vertheidigung der Dichtkunst, „beobachten weder die Regeln des Wohlstandes, noch der Dichtkunst. Die eine Seite des Theaters ist Asien und die andere Afrika, und dazwischen liegen noch so viele Königreiche, daß jeder auftretende Schauspieler es sein erstes Wort muß sein lassen, uns zu sagen, wer und wo er sei, weil man seine Rede sonst unmöglich würde verstehen können. Mit einem Mal kommen drei Frauenzimmer, welche Blumen suchen, und wir müssen glauben, daß das Theater einen Garten vorstelle. Nebenher hören wir, daß ein Schiff auf ebendemselben Platze verunglückt sei, und nun muß das Theater ein Ufer oder ein Fels sein. Gleich darauf erscheint in dem Hintertheile der Schaubühne ein entsetzliches Ungeheuer, welches Feuer speiet, und das Theater ist folglich eine Höhle. Nun kommen geschwind ein halb Dutzend Kerle mit Schwertern und Schilden, die ein Kriegesheer vorstellen, hereingelaufen, und wir werden gebeten, das Theater für ein Schlachtfeld zu halten ꝛc. So gehen unsere Dichter mit dem Orte um, und mit der Zeit sind sie noch weit freigebiger. Gewöhnlicher Weise verliebt sich ein junger Prinz in eine junge Prinzessin; nach mancherlei Unglück und Verwirrung kömmt die Prinzessin in gesegnete Umstände und wird zu gehöriger Zeit von einem gesunden und wohlgestalten Knaben entbunden. Dieser wird verloren, findet sich wieder, wird groß, verliebt sich und würde vielleicht selbst wieder einen jungen Sohn sehen, wenn nicht der Vorhang zufiele" ꝛc.

Endlich ward zu Anfange des vorigen Jahrhunderts das englische Theater auf eine weit höhere Staffel der Vollkommenheit gebracht. Shakespeare, Beaumont, Fletcher und Ben Jonson waren die großen Genies, die es mit unsterblichen Werken bereicherten und es auf einmal zu einem Theater machten, welches nach dem griechischen für einen Kenner der schönen Wissenschaften das allerinteressanteste ist und dem Ansehen nach auch bleiben wird.

Von dieser Zeit an kann man die Geschichte des englischen Theaters und die Dichter desselben in drei Perioden und Classen eintheilen.

Der erste Periode fängt an vom Shakespeare und gehet bis zu der unglücklichen Zeit des bürgerlichen Krieges, da die Puritaner durchaus alle Schauspiele verboten. Er beträgt einige funfzig Jahre.

Der zweite Periode fängt von der Zeit der Restitution an und gehet bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts, da einige mehr feine als große Köpfe besonders ihrem Trauerspiele mehr Regelmäßigkeit und Anstand zu geben anfingen.

Der dritte Periode begreifet das itzt laufende Jahrhundert, und wie das Theater desselben das neue heißen kann, so wird man nicht unrecht den zweiten Perioden das mittlere und den ersten das alte englische Theater nennen können. Das älteste folglich würde das Theater vor Shakespeare's Zeiten sein, und von diesem verlohnt es sich kaum der Mühe, mehr zu sagen, als ich bereits gesagt habe.

Aber auch von den drei wichtigern Perioden will ich voritzo dem Leser weiter nichts vorlegen als ein chronologisches Verzeichniß der vornehmsten Dichter derselben, damit er ohngefähr sehen kann, welch eine reiche Ernte hier auf uns wartet.

Erster Periode,

oder das alte englische Theater.

1. William Shakespeare, geboren 1564 zu Stratford in der Grafschaft Warwick. Sein erstes Stück ist Romeo und Juliet von 1597 und die gleich darauf folgenden Richard II. und III. Er starb 1617 im dreiundfunfzigsten Jahre seines Alters. Die erste Ausgabe seiner Werke ist von 1623, in Folio. Die vorzüglichsten von den nachherigen Ausgaben sind: die Ausgabe von Rowe, von Pope, von

Theobald, von Thomas Hanmer und von Warburton.

2. Francis Beaumont und John Fletcher. Diese zwei Freunde sind als dramatische Dichter nicht zu trennen, indem sie alle ihre Werke gemeinschaftlich verfertigten. Beaumont war geboren 1585, und Fletcher 1576. Jener starb noch vor seinem dreißigsten Jahre, 1615, und Dieser 1625 an der Pest.

3. Ben Jonson, geboren 1574. Sein erstes dramatisches Werk, das er drucken ließ, war das Lustspiel Every man in his humour, zum ersten Male aufgeführt 1598. Er starb den 16. August 1637 im dreiundsechzigsten Jahre.

4. Thomas Heywood; lebte unter der Regierung der Königin Elisabeth und Jacobi I. und war zugleich ein Schauspieler. Er hat eine ungeheure Menge Stücke gemacht, wie er denn in der Vorrede zu einem sagt, daß das gegenwärtige das zweihundertundzwanzigste sei, welches aus seiner Feder geflossen, oder woran er wenigstens Theil gehabt. Es sind aber von dieser großen Anzahl nicht mehr als vierundzwanzig übrig geblieben. Eine von seinen Tragödien: A woman kill'd with kindness, stehet in dem vierten Bande der Dodsley'schen Sammlung.

5. Christoph Marloe. Er studirte zu Cambridge, verließ aber die Universität gar bald und ward ein Schauspieler, und zwar von eben der Gesellschaft, von welcher Shakespeare war. Er war zum Tragischen besonders aufgelegt, und unter seinen sechs Stücken ist auch ein Doctor Faust. Seine Tragödie Edward the second stehet in dem zweiten Bande der Dodsley'schen Sammlung. Wood legt ihm einen sehr abscheulichen Charakter bei und sagt, er sei ein offenbarer Atheist gewesen. Von dergleichen Beschuldigungen gehet meistentheils viel ab. Sein Ende war sehr unglücklich. Er hatte sich in ein gemeines Mädchen verliebt, bei der er einst einen Nebenbuhler in Livrei antraf. Er zog seinen Dolch und wollte ihn in der Wuth erstechen. Doch der Bediente wich dem Stoße aus, riß ihm den Stahl aus der Hand und verwundete ihn mit seinem eigenen Dolche. Die Wunde war tödtlich, und er starb 1593.

6. George Chapmann, geboren 1578. Er studirte zu Oxford und kam nachher nach London, wo er mit Shakespeare, Jonson, Fletcher &c. Freundschaft machte. Er

war in der lateinischen und griechischen Sprache sehr erfahren, und seine Uebersetzung des Homer's wird auch noch itzt nicht ganz verachtet. Er hat verschiedne Trauerspiele und Komödien geschrieben. Aus dem Prologo seiner Komödie All fools sieht man, daß zu damaliger Zeit die Standespersonen, und wer sich ein guter Kunstrichter zu sein dünkte, anstatt in den Logen zu sitzen, mit auf dem Theater saßen, wie es noch itzt in Frankreich gebräuchlich ist. Eine andere von seinen Komödien: Two wise men, and all the rest fools, hat sieben Aufzüge. Unter seinen Trauerspielen heißt eines: Alphonsus emperor of Germany, in welchem er diesen Gegenkaiser Richard's von Cornwall, blos seiner Nation zu schmeicheln, eine sehr abscheuliche und unglückliche Rolle spielen läßt. Sein Lustspiel: The widow's tears, dessen Inhalt die bekannte Geschichte von der Matrone zu Ephesus ist, stehet in dem vierten Bande der Dodsley'schen Sammlung. Chapmann starb 1655.

7. William Rowley; schrieb sechs dramatische Stücke, an deren einem: The birth of Merlin, Shakespeare Theil hat. Seine beste Tragödie ist: All's lost by lust. Eine von seinen Komödien: A match at midnight, stehet in dem sechsten Bande der Dodsley'schen Sammlung. Er lebte noch unter der Regierung Karl's I.

8. John Marston; studirete zu Oxford, und ist Verfasser von acht dramatischen Stücken, die Shakespeare nach seinem Tode, der gegen 1614 muß erfolgt sein, herausgegeben. Eines davon, The malcontent, a tragedy, stehet in dem vierten Bande der Dodsley'schen Sammlung. Sie ist dem Ben Jonson mit vielen Lobsprüchen zugeeignet.

9. Samuel Daniel, geboren 1562. Er schrieb außer seiner Geschichte von England und vielen andern Gedichten auch einige Tragödien und Tragikomödien. Die ersten, namentlich Philotas und Cleopatra, hat er nach der Art der Alten mit Chören zwischen jedem Aufzuge verfertiget. Er ward nach dem Tode des großen Spenser gekrönter Poet bei der Königin Elisabeth und starb 1619.

10. Thomas Decker; lebte unter der Regierung Jacobi I. Er ward durch die Streitigkeit, die er mit Ben Jonson bekam, berühmter als durch alle seine Werke, die in elf dramatischen Stücken, größtentheils Lustspielen, bestehen, wo-

von er achte ganz allein, drei in Gesellschaft mit Webster und eines in Gesellschaft mit Rowley und Ford verfertiget. Unter die ersten achte gehöret The whore of Babylon (gedruckt zu London 1601 in Quart), worin er unter erdichtetem Namen die vortrefflichen Tugenden der Königin Elisabeth und die Gefahren vorstellet, denen sie durch die glückliche Entdeckung der bösen Absichten, welche die Jesuiten und Papisten wider ihre geheiligte Person gehabt, entgangen. Desgleichen: The honest whore, in zwei Theilen, wovon der erste in dem dritten Bande der Dodsley'schen Sammlung zu finden. Unter die Stücke, welche er in Gesellschaft mit Webstern geschrieben, gehöret Wyatt's history. Der Held dieses Stücks ist Sir Thomas Wyatt aus Kent, welcher in dem ersten Jahre der Königin Maria einen Aufstand erregte, um ihre Vermählung mit Philippo von Spanien zu hintertreiben.

11. Fulk Greville, Lord Brooke; ein Herr, der bei der Königin Elisabeth in großen Gnaden stand und auch an dem Hofe Jacobi I. wichtige Stellen bekleidete. Er war ein vertrauter Freund von Ph. Sidney und Camden's großer Gönner. Er schrieb zwei Trauerspiele, Alaham und Mustapha. Das letztere stehet in dem zweiten Bande der Dodsley'schen Sammlung. Er ward 1628 von einem seiner Bedienten, der sich von ihm nicht genug belohnt zu sein glaubte, ermordet.

12. Philipp Massinger. Er war einer von den angesehensten Dichtern seiner Zeit, geboren gegen 1585. Er starb zu London 1640 und ward von allen Komödianten, die damals in der Stadt waren, zu Grabe begleitet. Außer verschiednen Stücken, die er mit Fletchern und Andern in Gemeinschaft schrieb, hat er deren noch vierzehn von seiner eignen Arbeit drucken lassen. Viere davon: The guardian, a comical history, das Lustspiel A new way to pay old debts, die Tragikomödie The picture, und das Trauerspiel The unnatural combat, hat Dodsley dem achten Bande seiner Sammlung einverleibet.

13. Thomas Randolph, geboren 1605. Er studirete zu Cambridge und war einer von den eifrigsten Anhängern und Bewundrern Ben Jonson's. Er starb 1634. Von seinen dramatischen Stücken stehet das Lustspiel The Muse's looking glass, welches zugleich eine Vertheidigung der Schau-

bühne ist, in dem sechsten Bande der Dodsley'schen Sammlung.

14. William Alexander, Graf von Stirling, aus einer vornehmen schottischen Familie, geboren unter der Regierung der Königin Elisabeth und während der Minderjährigkeit Jacobi VI. von Schottland. Er stand bei dem Letztern und dessen Sohne Karl I. in großen Gnaden und bediente wichtige Aemter. Er ist Verfasser von vier dramatischen Stücken, die er monarchische Trauerspiele nennet, namentlich Die Alexandrinische Tragödie, Krösus, Darius und Julius Cäsar. Sie sind nach dem Muster der Alten geschrieben und haben zwischen jedem Aufzuge Chöre. Sie sind durchaus ernsthaft und wie die Tragödien des Seneca voller Sinnsprüche; doch sind auch die sanftern und zärtlichern Leidenschaften dann und wann sehr fein bearbeitet. In der Wahl seiner Verse aber ist der Verfasser sehr unglücklich gewesen; es sind nämlich Verse mit abwechselnden Reimen, so wie sie Pibrac in seinen Vierversen oder Davenant in seinem „Gondibert“ gemacht hat.

15. John Ford, schrieb unter der Regierung Karl's I., zum Theil in Gesellschaft mit Rowley und Decker. Er war zu dem Tragischen aufgelegter als zum Komischen. Seine beste Tragödie soll sein: 'Tis pity, she is a whore! Schade, daß sie eine Hure ist! Ein sonderbarer Titel für ein Trauerspiel! Die unzüchtige Liebe eines Bruders zu seiner Schwester wird darin ein Wenig mit allzu lebhaften und reizenden Farben geschildert.

16. Thomas May, war unter der Regierung der Königin Elisabeth geboren und lebte an dem Hofe Karl's I., während welcher Zeit er drei Trauerspiele und zwei Komödien schrieb. Die beiden letztern unter dem Titel: The heir und The old couple, sind in dem siebenten Bande der Dodsley'schen Sammlung befindlich. Weil er zugleich mit William Davenant um die Stelle des gekrönten Hofpoeten anhielt und sie nicht bekam, ward er wider den Hof erbittert und hing während dem bürgerlichen Kriege dem Parlamente an. Er beschrieb auch die Geschichte dieses Parlaments, worin er alle Galle eines Mißvergnügten ausschüttete. Er starb 1652.

17. Thomas Goff, geboren gegen das Jahr 1592. Er schrieb,

als er zu Oxford studirete, verschiedne Tragödien, wählte aber hernach den geistlichen Stand und schrieb Predigten, deren einige im Jahre 1624 gedruckt worden. Er starb in dem nämlichen Jahre.

18. Thomas Middleton. Er lebte unter der Regierung Karl's I., und das Rühmlichste, was man von ihm sagen kann, ist dieses, daß er mit Jonson und Fletcher in Gemeinschaft gearbeitet, desgleichen auch mit Massinger und Rowley. Seine dramatische Stücke belaufen sich auf vierundzwanzig, meistens Komödien. Eine davon: A mad world, my masters! stehet in dem fünften Bande der Dodsley'schen Sammlung, und eine andere: The Mayor of Queenborough, in dem elften Bande derselben.

19. John Suckling, geboren 1613. Sein Vater war Haushofmeister bei Karl I. Er reisete und wohnte in Deutschland einem Feldzuge unter Gustavo Adolpho bei. Als er wieder nach Hause kam, war der bürgerliche Krieg ausgebrochen. Er brachte auf eigne Kosten einen Trupp Reiter zum Dienste des Königs zusammen, konnte aber keine großen Dinge damit verrichten, weil er im achtundzwanzigsten Jahre seines Alters starb. Man hat nur vier dramatische Stücke von ihm. In Prosa wußte er sich als ein Mann von Lebensart und Witz auszudrücken, zur Poesie aber zeigte er kein sonderlich Genie.

20. William Cartwright, geboren 1611 oder nach Andern 1615. Er studirte zu Oxford, wo er verschiedne Komödien und Tragikomödien schrieb. Eine von den letztern: The royal slave, ward den 30. August 1636 von den Studenten des Christchurch-Collegii daselbst in Gegenwart des Königs und der Königin mit großem Beifalle aufgeführt. Seine Komödie The ordinary stehet in dem zehnten Bande der Dodsley'schen Sammlung. Cartwright trat hernach in den geistlichen Stand und erwarb sich durch seine pathetische Predigten vielen Ruhm. Er starb aber sehr jung, nämlich 1643, im dreiunddreißigsten Jahre seines Alters.

21. Anthony Brewer, blühte unter der Regierung Karl's I. und schrieb, außer einer Komödie, den vor Liebe kranken König, welches für eines von den besten irregulären Trauerspielen, nach Shakespeare's seinen, gehalten wird. Die Geschichte ist ungemein rührend: Kanut, König von Dänemark, hat sich der Stadt Winchester durch Verrätherei

eines Einwohners bemächtiget und befiehlt, Alles über die Klinge springen zu lassen. Er kömmt voller Blutdurst in das Kloster und schnaubet nach Mord. Hier gehet ihm die Nonne Cartesmunde entgegen, und ihre Schönheit hat die Gewalt, die Wuth des tobenden Siegers zu hemmen und ihn gleichsam in einen Menschen umzuschaffen. Kanut verliebt sich in sie, und die schöne Nonne überläßt sich nach einem langen Streite zwischen Ehre und Liebe dem Tyrannen und bricht ihr Klostergelübde. Die Sprache in diesem Stücke des Brewer ist sehr modern, die Verse sind so musicalisch, als Rowe's Verse nur immer sein können, und eine Menge Stellen sind von einer recht schmelzenden Zärtlichkeit. — Noch schreiben Einige diesem A. Brewer ein Lustspiel zu unter dem Titel: Lingua, or the combat of the tongue and the five senses, for superiority. Es ward 1607 zuerst gedruckt und ist in dem fünften Bande der Dodsley'schen Sammlung zu finden. Ein Umstand macht dieses Stück merkwürdig. Als es nämlich zu Cambridge aufgeführet ward, spielte Oliver Cromwell als ein junger Student die Rolle des Gefühls darin, und zwar mit so vieler Empfindung, daß sein Ehrgeiz dabei zuerst aufzuwachen anfing. Folgende Stelle, wo er als spielende Person gekrönet wird, soll ihn unter Andern so erhitzt haben, daß er in allem Ernste nach einer wirklichen Krone zu trachten sich vorgesetzt:

> Roses and bays, pack hence! this crown and robe
> My brows, and body, circles and invests;
> How gallantly it fits me! sure the slave
> Measured my head, that wrought this coronet.
> They lie that say, complexion cannot change!
> My blood's ennobled, and I am transform'd
> Unto the sacred temper of a king.
> Methinks, I hear my noble parasites
> Stiling me Caesar, or great Alexander,
> Licking my feet etc.

22. James Shirley, ist einer von den voluminösesten dramatischen Dichtern dieses Perioden, doch gehöret er auch einigermaßen mit in den folgenden. Er hatte zu Cambridge den Gradum angenommen und war auch bereits Prediger in der Grafschaft Hertford, als er zur katholischen Religion

übertrat. Er verließ also seine Pfarr, kam nach London und fing an, für das Theater zu arbeiten. Die Königin Henriette Maria, Karl's I. Gemahlin, erzeigte ihm viel Gnade, der er auch, bis sie in dem bürgerlichen Kriege nach Frankreich flüchten mußte, treulich anhing. Er trat hierauf in die Dienste des Herzogs von Newcastle, William Cavendish. Nach der Restauration wurden verschiedne von seinen Lustspielen nicht ohne Beifall in London aufgeführt. Man kann aber nicht sagen, daß ihm Karl II. irgend eine Belohnung für seine beständige Treue gegen das königliche Haus zufließen lassen. Er starb in großem Elende zu London 1666. Er hat an die achtunddreißig dramatische Stücke, meistens Komödien, geschrieben. Zwei davon, The bird in the cage und The gamester, stehen in dem neunten Bande der Dodsley'schen Sammlung. Er hat ihr eine ironische Zuschrift an William Prynne, dessen wir ein andermal gedenken werden, vorgesetzt.

Und dieses werden auch ziemlich die merkwürdigsten dramatischen Dichter aus diesem Perioden sein. Einige andere will ich nur blos nennen. Joseph Rutter, ein Zeitverwandter des Jonson, dessen tragisch-komische Pastorelle The shepherd's holiday in dem siebenten Bande der Dodsley'schen Sammlung vorkömmt. — William Habington, geboren 1605 und gestorben 1654, dessen Tragikomödie The Queen of Arragon Dodsley seinem zehnten Bande einverleibet hat. — John Webster, dessen Tragödie The white devil or Vittoria Corombona daselbst in dem dritten Bande zu finden. — Gervase Markham, der unter der Regierung Karl's I. lebte und für ihn die Waffen ergriff; er ist Verfasser eines einzigen Trauerspiels: Herod and Antipater. — Peter Hausted, ein Geistlicher, der Predigten und Komödien geschrieben, gestorben 1645. — John Day, Jasper Main ꝛc.

Zweiter Periode,

oder das mittlere englische Theater.

1. William Davenant, geboren 1605 zu Oxford, wo sein Vater ein Wirthshaus hielt. Er studirte daselbst in Lincolns-Inn, aber nur kurze Zeit, und that sich seit 1628 mit verschiednen dramatischen Stücken und andern Gedichten hervor. Im Jahr 1637 ward er gekrönter Poet an Ben

Jonson's Stelle. Er blieb dem Könige und der königlichen Familie während dem bürgerlichen Kriege sehr treu und ergeben und kam darüber auch mehr als einmal in Lebensgefahr. Warum er aber die erste Stelle in diesem Perioden verdienet, ist dieses die Ursache. Da die damaligen Eiferer, deren zartes Gewissen es zwar erlaubte, das Blut ihres rechtmäßigen Regenten zu vergießen, aber nicht, einen unschuldigen Scherz anzuhören, alle theatralische Vorstellungen verboten hatten und nun verschiedne Jahre gar keine englische Bühne existirte, so war Davenant der Erste, der auf die Wiederherstellung derselben bedacht war. Er mußte aber sehr behutsam zu Werke gehen und vor der Hand die Musik für das Hauptwerk ausgeben. Die Stücke, die er in dieser Absicht verfertigte, waren mehr Gespräche und einzelne Declamationen als wirkliche Tragödien und Komödien. Dieser Zwang aber fiel endlich weg, als im Jahre 1660 die königliche Familie wieder eingesetzet ward. Davenant starb den 7. April 1668. Die Anzahl seiner dramatischen Stücke, die er sowohl vor als nach den Zeiten der Rebellion gemacht, beläuft sich ohngefähr auf zwanzig; sie sind mit seinen übrigen Werken in einem Foliobande zu London 1673 zusammen gedruckt worden.

2. Johann Dryden. Von diesem und seinen sämmtlichen dramatischen Werken werde ich in dem folgenden XIII. Artikel umständlich zu handeln anfangen.

3. Nathanael Lee. Er studirte kurze Zeit zu Cambridge und betrat hierauf als Schauspieler das Theater. Man weiß wenig von seinen Lebensumständen. Er starb noch vor seinem vierunddreißigsten Jahre und schrieb elf Tragödien. Er besaß den göttlichen Enthusiasmus eines Poeten und war besonders in dem Ausdrucke der zärtlichen Leidenschaften glücklich. Er war einige Zeit vom Verstande und saß in Bedlam. Für sein feinstes und rührendstes Stück hält man: Lucius Junius Brutus &c.

4. Thomas Otway, geboren 1651. Er studirte zu Oxford, ging von da nach London und ward ein Schauspieler, wozu er aber die größten Gaben nicht hatte. Er diente hierauf als Soldat in Flandern, kam aber in schlechten Umständen wieder zurück und fing an, für die Bühne zu schreiben. Seine Lustspiele sind allzu wild und unzüchtig. In seinen Trauerspielen aber ist er so rührend und zeigt sich als einen

so großen Meister über das Herz und die Leidenschaften seiner Zuhörer, daß er unter den alten und neuen dramatischen Dichtern nur sehr wenige seinesgleichen hat. Er starb 1685 im dreiunddreißigsten Jahre seines Alters in dem alleräußersten Elende, und der Verfasser des Befreiten Venedig's mußte in dem großmüthigen und reichen Englande vor seinem Ende noch betteln!

5. Thomas Shadwell, geboren gegen 1640. Er war gekrönter Poet und starb 1692. Dryden war sein großer Feind; allein er verachtete ihn viel zu sehr. Verschiedne von seinen Komödien sind reich an Humor, und es fehlt ihnen auch nicht an ursprünglichen Charaktern. Er ahmte sonderlich Ben Jonson nach.

6. Thomas Killegrew. Er war Edelknabe bei Karl I. und hernach Kammerjunker bei Karl II., mit dem er zwanzig Jahr außer England lebte. Während dieser Zeit schrieb er neun dramatische Stücke und zwei nach seiner Zurückkunft in London, die daselbst in einem Foliobande 1664 zusammen gedruckt worden. Ein Lustspiel davon, The parson's wedding, stehet in dem neunten Bande der Dodsley'schen Sammlung. — Auch von einem andern Dichter dieses Namens, William Killegrew, der Karl I. sehr treu blieb und hernach gleichfalls an Karl's II. Hofe lebte, hat man vier dramatische Stücke, die zu Oxford 1666 in Folio zusammen gedruckt worden.

7. Katharine Philips, eines Kaufmanns, John Fowles, Tochter, zu London geboren 1631. Sie übersetzte einige Trauerspiele aus dem Französischen des P. Corneille und starb im zweiunddreißigsten Jahre ihres Alters 1664.

8. Roger Boyle, Graf von Orrery, geboren 1621. Er war einer von den größten Staatsmännern seiner Zeit und schrieb einige Tragödien. Er starb 1679.

9. Aphra Behn; diese bekannte Dichterin ward unter der Regierung Karl's I. geboren und lebte ihre jüngern Jahre mit ihrem Vater Namens Johnson in Surinam. Als sie nach London wieder zurückkam, heirathete sie daselbst ein Kaufmann mit Namen Behn. Karl II. brauchte sie in politischen Angelegenheiten. Sie hat außer verschiednen andern Gedichten siebzehn Komödien geschrieben, welche in

vier Duodezbänden 1724 zusammen gedruckt worden. Sie starb 1689.

10. Charles Sedley, geboren gegen 1609. Er kam nach der Restauration an den Hof Karl's II., der ihn sehr werth hielt. Er hatte viel Witz, aber eine sehr wilde Lebensart. Die Revolution unter Jacob II. half er sehr befördern. Er ist Verfasser von drei Komödien und ebenso vielen Trauerspielen, die mit seinen übrigen Gedichten 1719 in zwei Octavbänden zusammen gedruckt worden.

11. George Etherege, geboren gegen 1636. Er studirte einige Zeit zu Cambridge und that eine Reise nach Frankreich. Seine erste Komödie: The comical revenge, or Love in a tub, ward 1664 zuerst aufgeführt und brachte ihm die Bekanntschaft der damals berufenen witzigen Köpfe, des Herzogs von Buckingham, des Grafen von Rochester, des vorerwähnten Charles Sedley zuwege, in deren Lebensart er nicht übel einschlug. Jacob II. schickte ihn als seinen Minister nach Regensburg, wo er auch gestorben sein soll. Er hat außer dem angeführten Lustspiele deren nur noch zwei oder drei gemacht.

12. William Mountford, geboren 1659. Er war ein berühmter Schauspieler und zugleich Verfasser von einigen dramatischen Stücken, unter welchen sich das Possenspiel befindet: Dr. Faustus, with the humours of Harlequin and Scaramouch. Er ward 1692 meuchelmörderischer Weise umgebracht.

13. John Crown, geboren in Neuschottland in Nordamerika. Er kam nach England über und erlangte als ein dramatischer Schriftsteller an dem Hofe Karl's II. nicht den kleinsten Ruhm. Er hat siebzehn Stücke für das Theater geschrieben, unter welchen die Komödie Sir Courtly Nice, or It cannot be für das beste gehalten wird. Er lebte noch 1705 in einem hohen Alter.

14. Thomas Betterton, einer von den größten Schauspielern, die England jemals gehabt hat. Er war geboren 1635 und starb 1710. Er ist auch Verfasser von drei dramatischen Stücken.

15. John Banks, Verfasser von verschiednen Tragödien, die von keinem großen poetischen Genie zeigen, aber doch nicht selten Thränen erregt haben, welches besonders von seinem

Grafen von Essex und Anna Bullen zu sagen ist. Er lebte noch im Jahr 1706.

16. George Farquhar, ein Irländer, geboren 1678. Er studirte in dem Dreifaltigkeits-Collegio zu Dublin, betrat aber bald das Theater daselbst. Im Jahr 1696 kam er nach London und ward aus einem Schauspieler ein komischer Schriftsteller. Seine Lustspiele haben ihren Werth, ob er gleich das Alter nicht erreichte, in welchem er eine reife und allgemeine Kenntniß der Welt hätte haben und zeigen können. Er starb nämlich noch vor seinem dreißigsten Jahre 1707 in sehr mißlichen Umständen.

17. Elkanah Settle, geboren gegen 1658. Er spielte von 1680 den politischen Federfechter und war bald ein Tory und bald ein Whig. Zugleich schrieb er an die funfzehn dramatische Stücke und starb 1724.

18. Edward Ravenscraft, Verfasser von elf dramatischen Stücken. Er war ein großer Feind von Dryden. Der Vorwurf des Plagii aber, den er Diesem macht, ist ihm selbst mit größtem Rechte zu machen, indem er seine Lustspiele fast alle aus französischen entlehnet hat, ohne sie zu verschönern, welches unter Dryden's Feder doch oft geschah. Er muß gegen das Ende des vergangenen Jahrhunderts gestorben sein.

19. William Wycherley. Dieser große komische Dichter war geboren 1640. Er kam sehr jung nach Frankreich, wo er die katholische Religion annahm, der er aber wieder nach seiner Zurückkunft in England entsagte. Er war auf dem Punkte, bei Karl II., der ihn sehr schätzte, ein großes Glück zu machen, als die Liebe auf einmal seine schönsten Hoffnungen zerstörte. Er starb 1715. Sein erstes Lustspiel, Love in a wood, ist von 1672. Sein Plain-dealer, welchen Voltaire sehr wohl zu brauchen gewußt hat, wird für sein bestes Stück gehalten.

20. Nahum Tate, geboren unter der Regierung Karl's II. Er ward nach Shadwell's Tode gekrönter Poete und lebte bis gegen 1715. Er ist Verfasser von neun Schauspielen.

21. Thomas d'Urfey, Verfasser von einunddreißig, aber sehr mittelmäßigen Schauspielen. Er starb 1723 in einem sehr hohen Alter. Man kennet die spaßhaften Lobeserhebungen, die der Zuschauer an verschiedenen Orten von ihm macht.

22. Peter Motteaux, ein Franzose, geboren zu Rouen in der Normandie. Er kam nach England und trieb in London einen ansehnlichen Handel. Er ward dabei ein englischer Schriftsteller und schrieb verschiedne Schauspiele. Er kam 1718 im achtundfunfzigsten Jahre seines Alters ums Leben.

23. Mistreß Manley. Dieses bekannte unglückliche Frauenzimmer ist auch Verfasserin von einigen Schauspielen. Sie starb 1724.

Es finden sich noch verschiedene andere dramatische Dichter, die in diesen Perioden zwar gehören, aber weder schlecht genug noch gut genug sind, näher gekannt zu werden; dergleichen Flecknoe, Gildon, Cotton, Dennis &c.

Dritter Periode,

oder das neueste englische Theater.

Ich habe gesagt, daß ich diesen Perioden von einigen mehr feinen als großen Köpfen zu rechnen anfange, die gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts besonders dem englischen Trauerspiele mehr Regelmäßigkeit und Anstand zu geben bemüht waren. Ich will aber damit nicht sagen, daß alle mit ihnen zugleich lebende oder auf sie folgende dramatische Schriftsteller ihres Landes die nämliche Bahn betreten. Genug, daß ihr Beispiel auf alle wenigstens so viel Einfluß gehabt zu haben scheint, um mit ihnen eine neue Classe anfangen zu können, worüber ich mich anderwärts näher erklären werde.

1. Nicholas Rowe. Dieser vortreffliche Dichter ward geboren 1673 in der Grafschaft Bedford. Sein erstes Trauerspiel, The ambitious stepmother, schrieb er in seinem fünfundzwanzigsten Jahre. Sein Tamerlan war dasjenige, worauf er sich selbst das Meiste einbildete. Dieses Stück wird jährlich den vierten und fünften November, als an den Gedächtnißtagen der Pulververschwörung und der Landung König Wilhelm's III. in England, gespielet. Rowe schrieb auch ein Lustspiel, welches aber keinen Beifall fand. Er starb den 6. December 1718.

2. Joseph Addison. Dieser ungemeine Schriftsteller verdient hier wegen seines berufenen Cato eine Stelle, ob es gleich nicht wahr ist, daß dieser Cato, wie Voltaire sagt, für die erste vernünftige (raisonnable) englische Tragödie zu halten, und ob er gleich auch bei Weitem von der

Vollkommenheit nicht ist, daß er vor allen andern den Deutschen so bekannt zu werden verdient hätte. Addison war geboren 1672, und sein Cato erschien zum ersten Male 1713. Er starb 1719.

3. William Congreve, geboren gegen 1671 oder 72. Er ward in Irland erzogen und studirte zu Dublin. Sein erstes Lustspiel, The old Batchelor, kam 1693 auf das Theater. Das einzige Trauerspiel, welches er geschrieben, zeiget, daß das Tragische seine Sache ganz und gar nicht gewesen. Er hörte zeitig wieder auf, für das Theater zu schreiben, weil das Publicum sein bestes Stück zu kalt aufgenommen hatte. Er starb den 19. Jänner 1729.

4. John Vanbrugh. Er und Congreve sind in diesem Perioden ohne Zweifel die größte Zierde der komischen Scene. Er starb 1726. Seine Lustspiele, an der Zahl achte, sind in zwei Octavbänden zusammen gedruckt. (London 1734.)

5. Richard Steele, gehöret als Verfasser verschiedner Lustspiele hierher. Das erste davon, The grief à la mode, kam 1702 auf das Theater. Das beste und ausgearbeitetste ist: The conscious lovers, welches 1722 zuerst gespielt ward. Er starb den ersten September 1729.

6. Elijah Fenton, Verfasser eines sehr guten Trauerspiels, Mariamne, welches 1723 auf die Bühne kam. Er starb 1730.

7. Edmund Smith, gleichfalls Verfasser nur eines Trauerspiels, Phädra und Hippolytus, das aber gewisser glänzenden Fehler wegen näher gekannt zu werden verdienet. Er starb 1710.

8. Katharine Cockburn. Diese nicht geringschätzige Vertheidigerin des Locke ist auch Verfasserin verschiedner Schauspiele. Sie war geboren 1679 und starb 1747.

9. Ambrose Philips. Dieser Dichter, den Pope ein Wenig zu sehr verachtet hat, ist Verfasser verschiedner rührender Trauerspiele, unter welchen sich auch eine Uebersetzung der Andromacha des Racine befindet. Er starb 1748.

10. James Thomson, dessen Leben in dem ersten Stücke dieser Bibliothek zu finden.

11. Aaron Hill, geboren 1685. Er sahe sehr jung Aegypten, Palästina und einen großen Theil der Morgenländer, von

welcher Reise er 1705 wieder zurückkam. Seine erste Tragödie, Elfrid, or the fair inconstant, kam 1709 auf die Bühne. Er übersetzte die Zaire und Alzire des Hrn. von Voltaire, welche beide Trauerspiele unter seiner Feder nichts verloren haben. Er starb 1749.

12. Lewis Theobald, er, den Pope zuerst zum Helden seiner „Dunciade" gemacht hatte. Er ist Verfasser von verschiednen Schauspielen, unter welchen sich einige Uebersetzungen aus dem Griechischen des Sophokles und Aristophanes befinden.

13. James Miller, geboren 1703. Ein Geistlicher seines Standes, der sich aber kein Bedenken machte, für das Theater zu arbeiten. Die berühmteste von seinen Komödien ist: The humours of Oxford, in welcher die gewöhnlichen Thorheiten und Laster der daselbst studirenden Jugend sehr lebhaft abgeschildert werden. Sie ward 1729 zum ersten Male aufgeführt. Er starb 1743.

14. George Lillo, der Verfasser des unter uns so bekannten Kaufmanns von London, geboren zu London 1693. Er war von Profession ein Juwelirer. Das gedachte Stück kam 1731 zuerst auf die Bühne. Die Geschichte ist nicht von seiner Erfindung, sondern aus einem alten Bänkelsängerliede genommen, welches bei der Gelegenheit wieder gedruckt und in einem Tage zu Tausenden verkauft ward. Lillo hat noch verschiedene andere Trauerspiele geschrieben und starb 1739.

Es gehören noch zu den verstorbenen dramatischen Dichtern aus diesem Perioden John Hughes, Charles Johnson, Philipp Frowde, Fielding und einige Andere. Von den noch lebenden will ich zu einer andern Zeit reden und die vornehmsten derselben itzt nur nennen: Young, Moore, Mallet, Havard, Jones, Whithead, Mason, Hume &c.

XIII.

Von Johann Dryden und dessen dramatischen Werken.[1]

Dieser große Dichter ward geboren den 6. August 1631 zu Alswincle bei Oundle in der Grafschaft Northampton, aus einer ganz ansehnlichen Familie. Seine erste Unterweisung bekam er in der Schule zu Westminster unter dem berühmten D. Busby. Von da kam er 1650 in das Dreifaltigkeits-Collegium zu Cambridge.

Man findet eben nicht, daß er sein großes poetisches Genie sehr frühzeitig gezeigt habe. Er war bereits über dreißig Jahr, als er sein erstes Lustspiel verfertigte. Ehe ich aber von diesem ein Mehrers sage, erlaube man mir, von seinem

Versuch über die dramatische Poesie

(Essay of dramatick poesie) zu reden. Wenn ein Schriftsteller in seiner Gattung Beides, Regeln und Beispiele, gegeben, so erfordert es die Natur der Sache, sich jene zuerst bekannt zu machen.

Der gedachte Versuch ward 1668 zum ersten Male gedruckt; ich bediene mich aber eines neuen Abdrucks von 1693, zu London auf sieben Quartbogen. Dryden hat ihn Karln, Grafen von Dorset und Middlesex zugeeignet und sagt in der Zuschrift, daß er ihn zu der Zeit geschrieben, als ihn die Wuth der Pest aus der Stadt getrieben. Dieses war das Jahr 1665. Die Theater

1) Theatral. Bibl., Viertes Stück, 1758. (XIII.) S. 49–128. — A. d. H.

waren während dieser Landplage in London alle geschlossen, und Dryden konnte sich mit nichts als den Gedanken davon auf dem Lande unterhalten und that dieses, wie er sagt, mit eben dem Vergnügen, mit welchem ein Liebhaber an seine abwesende Gebieterin denket.

Es hat aber Dryden seinen Versuch in eine Unterredung zwischen vier Freunden, Namens Eugenius, Crites, Lisidejus und Neander, eingekleidet, und der Tag dieser Unterredung ist der merkwürdige Tag, an welchem der damalige Herzog von York (nachher Jacob II.) über die holländische Flotte unter dem Admiral Obdam den großen Sieg erhielt. Die vier Freunde befanden sich auf einem Boote, auf welchem sie nach Greenwich zufuhren, um das Kanonenfeuer zwischen den streitenden Flotten von Weitem mit anzuhören. Als sich nun der Schall immer nach und nach von den englischen Küsten entfernte und Eugenius dieses für ein günstiges Omen des für seine Nation ausgefallenen Sieges hielt, fielen ihm zwar Alle bei, Crites aber, ein Mann von einer sehr scharfen Beurtheilungskraft und einem etwas allzu ekeln Geschmacke, der ihn oft in den Verdacht eines bösartigen Gemüths brachte, sagte lächelnd: „Wenn auf dieses Seegefecht nicht so gar viel ankäme, so würde er den Sieg kaum gewünscht haben, da er schon im Voraus wisse, wie theuer er ihm werde zu stehen kommen, und wie viel elende Verse er darauf werde hören und lesen müssen.“ Er setzte hinzu, „daß diesen ewigen Reimern keine Gelegenheit entwischen könne, und daß sie auf ein Treffen mit ebenso heißhungriger Begierde als Raben und andere Raubvögel lauerten.“ — „Einige von ihnen“, fuhr Lisidejus fort, „haben sich bereits, wie ich weiß, auf jeden Fall so gefaßt gemacht, daß sie nicht allein mit einem Lobgesange auf den Sieg, sondern, wenn es nöthig wäre, auch wohl mit einer Trauerode auf den Tod des Herzogs sogleich bei der Hand sein können“ &c. — Die Unterredung kömmt allmählich auf einige schlechte Dichter insbesondere, und Crites schließt, „daß es überhaupt itzt wenig gute Schriftsteller gebe, die man mit den Alten vergleichen könne, oder sich auch nur zu der Würde des letztvergangenen Weltalters erhüben.“ — (Er verstehet unter diesem letztvergangenen Weltalter die kurz vor dem bürgerlichen Kriege vorhergegangenen Jahre, die Regierung der Königin Elisabeth und Jacob's I., unter welcher Shakespeare, Jonson und andere große Genies lebten.)

„Wenn sich Ihr Unwille gegen die itzigen schlechten Scri=

denten", erwiderte Eugenius dem Crites, „blos auf ihre Verehrungen des Alterthums gründet, so kann Niemand williger sein, jene großen Griechen und Römer zu bewundern, als ich. Dem ohngeachtet aber kann ich doch auch von dem Zeitalter, in welchem ich lebe, und von meinem Lande unmöglich so verächtlich denken, daß ich nicht glauben sollte, wir kämen in den meisten Gattungen der Poesie den Alten gleich und überträfen sie sogar in einigen. Und warum sollte ich auch nicht für die Ehre meines Weltalters ebenso eifrig sein, als ich finde, daß die Alten für die Ehre des ihrigen gewesen sind? Denn auch Horaz sagt:

Indignor quidquam reprehendi, non quia crasse
Compositum illepideve putetur, sed quia nuper,

und darauf:

Si meliora dies, ut vina, poemata reddit,
Scire velim pretium chartis quotus arroget annus?

„Doch ich sehe, daß ich in ein allzu weites Feld gerathe; die Poesie ist von allzu großem Umfange; es haben sich in jeder Gattung derselben so manche Alte und Neue so sehr hervorgethan, daß es nöthig sein wird, unsern Streit auf eine einzelne Gattung einzuschränken." Eugenius fragt also den Crites, auf welche. Crites wählt das Drama, und von diesem will er beweisen, daß sowohl die Alten die Neuern als das vergangene Weltalter das itzige darin übertroffen.

Nachdem sie für gut befunden, eine etwanige Erklärung oder vielmehr Beschreibung von dem Schauspiele überhaupt vorauszusetzen, nämlich, ein Schauspiel sei eine wahre und lebhafte Abschilderung der menschlichen Natur, welche die Leidenschaften und Launen derselben (humours) nebst den Abwechselungen des Glückes, denen sie ausgesetzt ist, zum Vergnügen und Unterricht vorstelle, fängt Crites zum Behuf der Alten folgendergestalt an zu reden:

„Wenn Zuversicht eine Vorbedeutung des Sieges ist, so hat Eugenius seiner Meinung nach bereits über die Alten triumphiret. Nichts scheinet ihm leichter, als Diejenigen zu übertreffen, welche wohl nachgeahmt zu haben unser größter Ruhm ist; denn wir bauen nicht allein auf ihren Grund, sondern auch nach ihren Modellen. Die dramatische Poesie hatte, von dem Thespis (welcher sie zuerst erfand) bis auf den Aristophanes zu rechnen, Zeit genug, geboren zu werden, zu wachsen und zu ihrer besten Reife zu gelangen. Man hat die Anmerkung

von Künsten und Wissenschaften gemacht, daß sie immer in einem und ebendemselben Jahrhunderte ihre größte Vollkommenheit erreicht haben, und es ist auch kein Wunder, indem fast in jedem Weltalter ein gewisser allgemeiner Genius herrschet, der die darin Lebenden zu gewissen besondern Studien geneigt macht. Das Werk wird alsdenn durch mehrere Hände betrieben und muß nothwendig von Statten gehen.

„Ist es nicht augenscheinlich, daß uns in den letzten hundert Jahren, da das Studium der Weltweisheit das Geschäft fast aller guten Köpfe in der Christenheit gewesen, eine fast ganz neue Natur offenbaret worden? daß mehr Irrthümer der Schulen entdeckt, mehr nützliche Experimente in der Naturlehre gemacht, mehr Geheimnisse in der Optik, Medicin, Anatomie, Astronomie aufgeschlossen worden als in allen den leichtgläubigen und aberwitzigen Jahrhunderten von dem Aristoteles bis auf uns? So wahr ist es, daß sich nichts geschwinder ausbreitet als die Wissenschaften, wenn sie gehörig und durchgängig getrieben werden.

„Hierzu kömmt noch der mehr als gemeine Eifer, den man in diesen Zeiten wohl zu schreiben hatte. Zwar findet er sich in allen Zeitaltern und bei allen Personen, die auf die nämliche Ehre Anspruch machen; doch die Poesie war damals in größerm Ansehen als itzt, und auf Die, welche sich darin hervorthaten, warteten größere Ehren; die Nacheiferung war folglich unter ihnen stärker; sie hatten ihre Richter, die über ihre Verdienste sprechen mußten, und Belohnungen, die sie zu erlangen hoffen konnten; die Geschichtschreiber vergaßen eines Aeschylus, Euripides, Sophokles, Lykophron's und Anderer von ihnen nicht, sondern merkten fleißig an, wer sie gewesen, die in diesen Theaterkriegen siegten, und wie oft sie gekrönet worden, indessen da die asiatischen Könige und griechischen Republiken ihnen keinen edlern Stoff als die unmännlichen Schwelgereien eines wollüstigen Hofes oder die leichtsinnigen Meutereien einer unruhigen Stadt darboten. Alit aemulatio ingenia, sagt Paterculus, et nunc invidia, nunc admiratio incitationem accendit.

„Itzt aber, da es keine Belohnungen der Ehre mehr giebt, hat sich diese tugendhafte Nacheiferung in offenbare Bosheit verkehret, und noch dazu in eine niederträchtige, träge Bosheit, die sich Andere zu verschreien und zu verdammen begnügt und es besser zu machen auch nicht einmal versucht. Der Ruhm, den

man itzt erlangen kann, ist ein zu unfruchtbarer Ruhm, als daß man sich die nöthige Mühe darum geben sollte; man wünscht ihn unterdessen zu haben, und diese Begierde darnach ist Anreizung genug, Andere an der Erhaltung desselben zu hindern. Und kurz, dieses ist die Ursache, warum wir itzt so wenig gute Poeten und so viel scharfe Richter haben. Gewiß, die Alten wohl nachzuahmen, erfordert große Arbeit und ein anhaltendes Studium; diese Mühe aber, wie schon gesagt, zu übernehmen, dazu fehlt es unsern Dichtern an Aufmunterung, wenn sie auch schon Geschicklichkeit hätten, das Werk durchzusetzen. Die Alten sind getreue Nachahmer und weise Bemerker der Natur gewesen, die in unsern Schauspielen so gemißhandelt und so schlecht geschildert wird; sie haben uns die vollkommensten Aehnlichkeiten von ihr überliefert; wir aber haben sie, gleich elenden Nachzeichnern, wohl in Augenschein zu nehmen vergessen und dadurch ungeheuerlich entstellt. Damit Sie aber, wie viel Sie diesen Ihren Meistern zu danken haben, sehen und sich Ihrer geringen Erkenntlichkeit schämen mögen, muß ich Ihnen zu Gemüthe führen, daß alle die Regeln, nach welchen wir itzt das Drama ausarbeiten (sie mögen nun die Richtigkeit und Symmetrie der Anlage oder die episodischen Zierrathen betreffen, dergleichen die Beschreibungen, Erzählungen und andre den Schauspielen eben nicht wesentliche Schönheiten sind), durch die Anmerkungen auf uns gebracht worden, welche Aristoteles sowohl über die Dichter, die vor ihm, als über die, die zu seiner Zeit gelebt, gemacht hat; wir haben von dem Unsrigen nichts hinzugethan, wir müßten denn sagen wollen, daß unser Witz besser sei, dessen sich aber zu unsrer Zeit Niemand rühmet als Der, welcher den Witz der Alten nicht verstehet. Ueber das Buch, welches uns Aristoteles *Περὶ τῆς ποιητικῆς* hinterlassen hat, scheinet mir die „Dichtkunst“ des Horaz ein vortrefflicher Commentar zu sein, und sie ersetzt uns, wie ich glaube, das zweite Buch, die Komödie betreffend, welches von jenem Werke verloren gegangen.

„Aus diesen zweien hat man die bekannten Regeln gezogen, die wir nach den Franzosen die drei Einheiten nennen, und die in jedem regelmäßigen Schauspiele beobachtet werden müssen, nämlich die Einheit der Zeit, des Orts und der Handlung.

„Die Einheit der Zeit schränkten sie auf vierundzwanzig Stunden, als die Dauer eines natürlichen Tages, ein und verlangten, daß man sich, so viel möglich, in diesen Grenzen halten sollte. Die Ursache hievon leuchtet einem Jeden in die Augen,

weil nämlich die Zeit der erdichteten Handlung oder der Fabel des Schauspiels der Dauer der Zeit, in welcher es vorgestellt wird, so nahe als möglich kommen muß. Da also alle Schauspiele in einer weit geringern Zeit als vierundzwanzig Stunden auf der Bühne vorgestellt werden, so ist dasjenige Schauspiel für die genaueste Nachahmung der Natur zu halten, dessen Handlung in ebenso vieler Zeit vorgehen kann. Und dieser nämlichen Regel, die uns dieses allgemeine Verhältniß der Zeit vorschreibt, zu Folge müssen auch alle Theile des Schauspiels der Zeit nach unter sich, so viel möglich, gleich abgemessen sein, daß z. E. kein Aufzug einen ganzen halben Tag wegnehmen muß, weil er alsdenn in Ansehung der übrigen kein Verhältniß haben würde und auf die andern viere auch nicht mehr als ein halber Tag käme. Denn ist es nicht unnatürlich, daß die Zuschauer einen Aufzug, der, wenn er gelesen oder gespielt wird, nicht viel länger als ein anderer dauert, dennoch für viel länger halten sollen? Es ist daher des Dichters Pflicht, daß er in keinem Aufzuge viel mehr Zeit verstreichen läßt, als so viel er, auf der Bühne vorgestellt zu werden, braucht, und daß er die Zwischenräume und Ungleichheiten der Zeit zwischen die Aufzüge zu bringen suchen muß.

„Wie genau diese Regel der Zeit von den Alten beobachtet worden, können die meisten von ihren Schauspielen bezeugen. Man sieht in ihren Tragödien (in welchen es gleichwohl am Schwersten ist, wider diese Einheit nicht zu verstoßen), daß sie ganz nahe vor demjenigen Theile der Geschichte anfangen, den sie zu ihrer Handlung oder vornehmstem Gegenstande ersehen haben. Was weiter vorhergegangen ist, wird, wo es nöthig, durch eine Erzählung beigebracht, und so stellen sie gleichsam ihre Zuhörer an das Ende der Rennbahn, ersparen ihnen die ekele Erwartung, den Poeten aufsteigen und ausreiten zu sehen, und zeigen ihnen denselben nicht eher, als bis er das Ziel bereits in Augen hat und ihnen ganz in der Nähe ist.

„Unter der zweiten Einheit, nämlich der Einheit des Orts, verstanden die Alten, daß die Scene durch das ganze Schauspiel an ebendemselben Orte bleiben sollte, an welchen sie zu Anfange verlegt worden. Denn da die Bühne, auf welcher es vorgestellet wird, nur ein und ebenderselbe Ort ist, so ist es unnatürlich, ihn sich als viele und noch dazu von einander weit entlegene Orte vorzustellen. Ich will nicht leugnen, daß mit Hülfe der Veränderung der gemalten Scenen die Einbildungskraft (die in dergleichen Fällen sich nicht ungern hintergehen läßt) nicht manchmal

die Bühne für mehr als einen verschiednen Ort mit einer Art von Wahrscheinlichkeit sollte halten können; es kömmt doch aber immer der Wahrheit ungleich näher, wenn man annimmt, daß diese verschiedne Orte einander so nahe liegen, daß sie wenigstens in ebenderselben Stadt sind und folglich unter der weitläuftigen Benennung des einzigen Ortes mit können begriffen werden. Eine größere Entfernung würde zu der kurzen Zeit, in welcher die spielenden Personen während der Vorstellung von einem Orte zu dem andern kommen, kein Verhältniß haben. Nach den Alten sind wegen Beobachtung dieser Regel die Franzosen am Meisten zu loben. Sie binden sich so genau an die Einheit des Orts, daß man kein Schauspiel bei ihnen finden wird, in welchem sich die Scene mitten in einem Aufzuge änderte. Wenn der Aufzug in einem Garten, auf einer Straße oder in einem Zimmer anfängt, so wird er auch an dem nämlichen Orte zu Ende gebracht; und damit man es deutlich merken möge, daß die Bühne immer ebenderselbe Ort bleibet, so lösen die Personen einander so darauf ab, daß sie nicht einen Augenblick leer bleibet; wenn denn die zweite Person auftritt, so muß sie mit der, die zuerst da war, zu thun haben, und die zweite Person muß nicht ehr abtreten, als bis eine dritte dazu kömmt, die mit ihr zu thun hat.

„Dieses nennt Corneille la liaison des scènes, die ununterbrochne Verbindung der Scenen, und es ist ein gutes Merkmal eines wohl angelegten Schauspiels, wenn alle Personen einander kennen und eine jede mit allen übrigen etwas zu thun hat.

„Was die dritte Einheit, die Einheit der Handlung, anbelangt, so verstanden die Alten nichts Anders darunter, als was die Vernunftlehrer unter ihrem *finis* verstehen, den Endzweck oder die Absicht der Handlung: das Erste dem Vorsatze nach und das Letzte der Ausführung nach. Der Dichter soll eine große und vollständige Handlung zum Zwecke haben, zu deren Betreibung Alles, was in dem Stücke vorkömmt, auch sogar die Hindernisse, behülflich sein müssen. Die Ursache ist bei dieser Regel ebenso augenscheinlich als bei den vorhergehenden.

„Denn zwei Handlungen, beide zugleich bearbeitet und betrieben, würden die Einheit des Gedichts aufheben: es würde nicht ein Schauspiel, sondern es würden zwei Schauspiele sein. Dieses will aber nicht so viel sagen, daß überhaupt nicht mehr als eine Action in einem Stücke sein dürfte, sondern sie müssen nur alle einer einzigen großen untergeordnet sein. Eine solche Nebenhandlung ist z. E. in dem Eunucho des Terenz die Uneinigkeit

und Versöhnung der Thais und des Phädria, als worin die vornehmste Handlung des Stücks zwar nicht liegt, wodurch aber die Verheirathung des Chärea und der Schwester des Chremes, di. der Dichter vornehmlich zur Absicht hatte, befördert wird. Es muß nur eine Handlung sein, sagt Corneille, das ist, nur eine vollständige Handlung, die das Gemüth der Zuhörer völlig befriediget; dieses kann aber nicht anders als durch verschiedne andere unvollständige Handlungen geschehen, die zu der Haupthandlung das Ihre beitragen und die Zuhörer in einer angenehmen Ungewißheit des Ausganges unterhalten.

„Wenn wir nach diesen Regeln (verschiedner anderer, die man gleichfalls den Vorschriften und Mustern der Alten zu danken hat, nicht zu gedenken) unsere neuern Schauspiele beurtheilen sollten, so würden wahrscheinlicher Weise sehr wenige die Probe aushalten: was in einem einzigen Tage geschehen sollte, nimmt in einigen von ihnen ein ganzes Weltalter weg; anstatt einer Handlung machen sie kurze Inbegriffe des ganzen Lebens eines Mannes, und anstatt eines einzigen Ortes, den die Bühne vorstellen sollte, befinden wir uns manchmal in mehr Ländern, als man auf einer Karte zusammen sehen kann.

„Wenn wir aber zugestehen wollen, daß die Alten ihre Schauspiele gut angelegt haben, so müssen wir auch bekennen, daß ihre Ausführung nicht schlechter gewesen. Mit dem Menander unter den griechischen Dichtern und mit den Cäcilius, Africanus und Varius unter den römischen haben wir ohne Widerspruch einen großen Vorrath an Witz verloren; Menander's Vortrefflichkeit kann man aus den Lustspielen des Terenz abnehmen, der verschiedne von ihm übersetzte, gleichwohl aber noch so weit hinter ihm zurückblieb, daß ihn Cäsar nur den halben Menander nennte; von dem Varius können wir uns aus den Zeugnissen des Horaz, Martial und Vellejus Paterculus einen Begriff machen. Wenn wir Dieser ihre Werke wiederfinden könnten, so würde wahrscheinlicher Weise der Streit auf einmal entschieden sein. Doch so lange wir den Aristophanes und Plautus noch haben, so lange die Trauerspiele des Euripides, Sophokles und Seneca noch in unsern Händen sind, kann ich keines von unsern neuerlich geschriebenen Schauspielen ansehen, ohne daß sich meine Bewunderung der Alten dadurch vermehrt. Dabei aber muß ich noch gestehen, daß, um sie so zu bewundern, wie sie es verdienten, wir sie besser verstehen müßten, als es geschieht. Ver-

schiednes scheinet uns ohne Zweifel bei ihnen platt, weil der Witz davon von irgend einer Gewohnheit oder Geschichte abhängt, die uns niemals zu Ohren gekommen, oder vielleicht auch von einer Feinheit in ihrer Sprache, die als eine todte und nur noch in den Büchern vorhandene Sprache unmöglich vollkommen von uns verstanden werden kann. Ich habe nur den Macrobius lesen dürfen, wo er die eigenthümliche Bedeutung und Zierlichkeit verschiedner Wörter des Virgil's erklärt, die ich vorher als gemeine Dinge übergangen hatte, um mich zu überzeugen, daß ein Gleiches auch wohl bei dem Terenz statthaben könnte, und daß in der Reinigkeit seines Stils (welche Cicero so hoch schätzte, daß er seine Werke beständig um sich hatte) noch Manches zu bewundern sein möchte, wenn wir es nur erst wüßten. Unterdessen muß ich Sie zu erwägen bitten, daß der größte Mann des nächstvergangenen Weltalters (Ben Jonson) nicht anstand, den Alten in allen Stücken den Vorzug zu lassen. Er war nicht allein ein ausdrücklicher Nachahmer des Horaz, sondern auch ein gelehrter Plagiarius aller Andern; so daß, wenn Horaz, Lucan, Petronius Arbiter, Seneca und Juvenal alle das Ihrige von ihm wieder zurückfordern sollten, er wenig ernsthafte Gedanken, die neu bei ihm wären, behalten würde. Sie werden mir also verzeihen, wenn ich glaube, daß Der ihre Mode müsse geliebt haben, der ihre Kleider getragen. Weil ich aber sonst eine große Hochachtung für ihn habe und Sie, Eugenius, ihn allen andern Poeten vorziehen, so will ich itzt weiter keine Gründe als dieses eine Exempel anführen. Ich will Ihnen Ihren Vater Ben mit allen Kleidern und Farben der Alten ausgeputzt zeigen, und das wird hinlänglich sein, Sie auf unsere Seite zu ziehen. Denn Sie mögen nun entweder die schlechten Schauspiele unsrer Zeit oder die guten der nächstverflossenen betrachten, so werden beide, die schlechtesten sowohl als besten neuen Dichter, Sie die Alten bewundern lehren."

Kaum hielte Crites hier inne, als Eugenius, der mit einiger Ungeduld darauf gewartet hatte, also anfing:

„Ich habe in Ihrer Rede bemerkt, daß der erste Theil derselben, betreffend dasjenige, was die Neuern den Regeln der Alten zu danken haben, überzeugend war; allein in dem zweiten Theile haben Sie es sorgfältig zu verbergen gesucht, wie sehr Jene Diese übertroffen. Wir sind nicht in Abrede, daß wir den Alten Vieles zu danken haben, und es fehlet uns weder an Hochachtung noch Dankbarkeit, wenn wir bekennen, daß wir uns, um

sie zu übertreffen, der Vortheile bedienen müssen, die wir von ihnen erhalten haben. Allein zu diesem ihren Beistande ist unser eigener Fleiß hinzugekommen; denn hätten wir uns an ihrer bloßen knechtischen Nachahmung begnügt, so würden wir Manches von der alten Vollkommenheit verloren und nie irgend eine neue dazu erlangt haben. Wir zeichnen also nicht sowohl ihnen als der Natur nach, und da wir das Leben nebst aller ihrer Erfahrung vor uns haben, so ist es kein Wunder, wenn wir einige Bildungen und Züge, die sie verfehlt haben, treffen. Was Sie von den Künsten und Wissenschaften gesagt haben, daß sie nämlich in einem Weltalter mehr als in dem andern geblühet, leugne ich gar nicht, das Beispiel aber, das Sie von der Philosophie hernehmen, kömmt mir zu Statten. Denn wenn die Ursachen und Wirkungen der Natur itzt besser bekannt sind als zu den Zeiten des Aristoteles, und zwar deswegen, weil man sich mehr darum bekümmert, so folget, daß auch die Poesie und andere Künste mit eben der Mühe der Vollkommenheit immer näher kommen können; und wenn Sie dieses einräumen, so werden Sie noch beweisen müssen, daß die Alten vollkommenere Schilderungen von dem menschlichen Leben gemacht haben als wir. Denn in Ihrer Rede sind Sie den Beweis hiervon schuldig geblieben; und daher will ich mir itzt angelegen sein lassen, Ihnen einen Theil von den Fehlern der Alten und zugleich einige wenige Vortrefflichkeiten der Neuern zu zeigen. Ich glaube nicht, daß mich Jemand hierunter irgend eines Neides beschuldigen wird; denn welchen Vortheil an Ruhm oder Gewinn können die Lebendigen durch die Ehre, die den Todten widerfähret, verlieren? Anderntheils aber ist es eine große Wahrheit, was Vellejus Paterculus sagt: Audita visis libentius laudamus et praesentia invidia, praeterita admiratione prosequimur, et his nos obrui, illis instrui credimus. Das aufrichtigste Lob und der aufrichtigste Tadel ist sicherlich der, den uns die unbestochene Nachwelt ertheilen wird.

„Erlauben Sie mir also, Ihnen vors Erste vorzustellen, daß die griechische Poesie, von welcher Crites vorgegeben, daß sie unter der Regierung der alten Komödie ihre Vollkommenheit erreicht habe, noch so weit davon entfernt war, daß man nicht einmal die Eintheilung in Aufzüge kannte; oder wenn man sie ja kannte, so ist doch so wenig Nachricht davon auf uns gekommen, daß sich nichts Gewisses davon sagen läßt.

„Alles, was wir davon wissen, muß aus dem Singen ihrer

Chöre geschlossen werden; und auch dieses ist noch so ungewiß, daß wir in verschiedenen von ihren Schauspielen mit Grund vermuthen müssen, daß sie mehr als fünfmal gesungen haben. Aristoteles zwar giebt vier wesentliche Theile eines Schauspieles an: erstlich die Protasis oder der Eingang, worin blos die Charaktere der auftretenden Personen ins Licht gestellt werden und von der Handlung selbst noch wenig vorkömmt; zweitens die Epitasis, wo die Verwicklung des Stückes anfängt und man den Zweck oder die Handlung desselben von Weitem erblickt; drittens die Katastasis, von den Römern genannt status, der höchste Anwachs des Stückes gleichsam, wo alle unsere Erwartung vernichtet und die Handlung in neue Schwierigkeiten verwickelt wird, so daß wir von der Hoffnung, in welcher wir zu Anfange dieses Theils waren, wieder weit abkommen, gleich einem gewaltigen Strome, der sich an einem engen Durchgange stößt, wo das abprellende Wasser ungleich geschwinder wieder zurückfließt, als es zugeflossen war; endlich die Katastrophe, welche die Griechen auch λύσις, die Franzosen le dénouement, wir die Entwicklung oder den Ausgang der Handlung nennen, und wo Alles wieder in sein erstes Gleis fällt, die Hindernisse, die sich bei der Handlung oder dem Zwecke hervorgethan, gehoben werden und das ganze Stück sich so natürlich und wahrscheinlich endet, daß die Zuschauer mit dem Verfolge desselben zufrieden sein können. Und dieses ist der Abriß, welchen uns dieser große Mann von einem Schauspiele macht; ein sehr richtiger Abriß, muß ich bekennen, der zu der nachfolgenden vollkommenern Abtheilung in Aufzüge und Auftritte ein großes Licht aufgesteckt. Welcher Dichter aber die Anzahl der Aufzüge zuerst auf fünfe eingeschränkt habe, weiß ich nicht; so viel sehen wir, daß es zu den Zeiten des Horaz bereits so festgesetzt war, daß er es zu einer Regel der Komödie macht: Neu brevior quinto, neu sit productior actu. Sie sehen also, daß man den Griechen nicht nachrühmen kann, diese Kunst zur Vollkommenheit gebracht zu haben, indem sie vielmehr in verschiedenen Absätzen als in gewissen Aufzügen geschrieben und mehr einen allgemeinen unverdauten Begriff von einem Schauspiele gehabt haben, als daß sie hätten wissen sollen, welcher eigenthümlichen Schönheiten es hier und da fähig ist.

„Da aber die Spanier einem Schauspiele noch bis itzt nur drei Aufzüge verstatten, die sie jornadas nennen, und da ihnen die Italiener hierin sehr oft folgen, so will ich die Alten nicht des-

wegen verdammt wissen, weil sie nicht jedem von ihren Stücken fünf Aufzüge gegeben, sondern weil sie sich nicht an eine gewisse Anzahl derselben gebunden; denn das heißt, ein Haus ohne ein Modell bauen; und wenn sie dem ohngeachtet in dergleichen Unternehmungen glücklich waren, so hatten sie mehr dem Glücke als den Musen ein Dankopfer dafür zu bringen.

„Was nun die Fabel des Schauspiels anbelangt, welche Aristoteles ὁ μύθος und oft auch τῶν πραγμάτων σύνθεσις nennet, so hat bereits ein neuer Schriftsteller angemerkt, daß ihre Tragödien weiter nichts als irgend ein Märchen von Theben und Troja oder ein Geschichtchen aus dieser beiden Weltalter enthalten, welches von den Federn aller epischen Poeten und selbst von der Tradition der geschwätzigen Griechen bereits so abgenutzt war, daß es alle Zuhörer wußten, ehe es noch auf die Bühne kam. Sobald das Volk den Namen Oedipus hörte, so wußte es ebenso gut wie der Poet, daß er vor dem Schauspiele unwissender Weise seinen Vater umgebracht und mit seiner Mutter Blutschande getrieben; es wußte, daß man ihm nunmehr von einer großen Pest, von einem Orakel, von dem Geiste des Laius erzählen werde, und saß also in einer Art von gähnender Erwartung, bis er mit ausgestochenen Augen herauskam und, sein Unglück zu beklagen, hundert oder mehr Verse in einem tragischen Tone hersagte. Ein Oedipus, ein Hercules, eine Medea wäre noch erträglich gewesen; allein so wohlfeil kam das arme Volk nicht weg: es ward ihm immer einerlei aufgewärmter Kohl vorgesetzt, worüber es allen Appetit verlieren mußte. Da also die Neuigkeit wegfiel, so fiel auch das Vergnügen weg, und einer von den vornehmsten Endzwecken der dramatischen Poesie, den wir mit in die Erklärung derselben gebracht haben, war folglich gänzlich vernichtet.

„In ihren Lustspielen borgten die Römer meistentheils die Fabeln von den griechischen Dichtern. Und wie waren dieser ihre Fabeln? Gemeiniglich liefen sie auf ein junges Mädchen hinaus, das ihren Eltern war gestohlen worden oder sich sonst von ihnen verloren hatte; sie kömmt unbekannter Weise wieder in die Stadt und wird von einem liederlichen jungen Menschen geschwängert, der mit Hülfe seines Bedienten seinen Vater ums Geld schnellt. Wenn denn nun ihre Zeit da ist und sie Juno Lucina fer opem! ruft, so wird Dieser oder Jener eine kleine Büchse oder Schachtel gewahr, die mit ihr zugleich gestohlen worden; er entdeckt sie also ihren Freunden wieder, wo ihm nicht

etwa noch ein Gott zuvorkömmt, der in der Maschine herabfährt und den Dank für sich selbst einerntet.

„Von der Fabel mag man auf die Charaktere der Personen schließen. Ein alter Vater, der gern, noch ehe er stürbe, seinen Sohn wohl verheirathet wissen möchte; sein liederlicher Sohn, voller Zärtlichkeit gegen seine Schöne und mit erbärmlich leerem Beutel; ein Bedienter oder Sclave, der witzig genug ist, sich seines jungen Herrn anzunehmen und den Alten betriegen zu helfen; ein großsprechrischer Soldat, ein Schmarutzer und eine Buhlschwester.

„Was das arme ehrliche Mädchen anbelangt, auf welche die ganze Geschichte gebauet ist, und die folglich eine von den vornehmsten Personen des Stückes sein sollte, so spielt sie gemeiniglich die stumme Rolle; sie ist nach der guten alten Weise erzogen, nach welcher sich die Mädchen nur sollen sehen, aber nicht hören lassen; und genug, daß man von ihrer Bereitwilligkeit überzeugt ist, sich, wenn es der fünfte Aufzug erfordert, heirathen zu lassen.

„Es sind nun zwar diese Charaktere wirkliche Nachahmungen der Natur, aber so eingeschränkte, furchtsame Nachahmungen, daß sie blos ein Auge oder eine Hand nachgezeichnet zu haben scheinen, ohne sich an die Züge des Gesichts oder die schönen Verhältnisse des Körpers wagen zu dürfen.

„Doch ich wollte es ihnen gern übersehen, daß sie ihre Fabeln und Charaktere in so engen Schranken gehalten haben, wenn ihre Ausführungen nur sonst regelmäßig wären und sie die drei Einheiten, die wir, wie Sie sagen, von ihnen kennen gelernet, vollkommen beobachtet hätten. Vors Erste aber erlauben Sie mir, zu sagen, daß die Einheit des Orts, sie mögen sie noch so sehr beobachtet haben, doch niemals eine von ihren Regeln gewesen ist; wir finden sie weder bei dem Aristoteles, noch Horaz, noch bei sonst Einem, der von der Kunst geschrieben, und sie ist nur erst neuerlich von den Franzosen zu einer Vorschrift der Bühne gemacht worden. Die Einheit der Zeit hat selbst Terenz, der doch ihr bester und regelmäßigster komischer Dichter ist, vernachlässiget; sein Heautontimorumenos oder „Selbstpeiniger" braucht offenbar zwei Tage, sagt Scaliger; die ersten zwei Aufzüge nehmen den ersten Tag weg, und die drei letzten den zweiten. Euripides aber hat, da er sich an einen einzigen Tag binden wollen, eine Ungereimtheit begangen, die man ihm nimmermehr vergeben kann; denn in einer von seinen Tragödien läßt er den Theseus von Athen nach Theben

gehen (ein Weg von ohngefähr vierzig englischen Meilen), läßt ihn vor den Mauern dieser letztern Stadt eine Schlacht liefern und in dem nächstfolgenden Aufzuge als Sieger zurückkommen; und gleichwohl haben von der Zeit seiner Abreise bis auf die Zurückkunft des Boten, welcher die Nachricht von dem Siege bringt, Aethra und der Chor nicht mehr als sechsunddreißig Verse zu sagen, da denn auf jede Meile noch nicht ein Vers kömmt.

„Der nämliche Irrthum ist in dem Eunucho des Terenz ebenso augenscheinlich, wo der alte Laches von ungefähr in das Haus der Thais kömmt; denn zwischen seinem Abtritte und dem Auftritte des Pythias, der herauskömmt und eine weitläuftige Beschreibung von dem Lärm, den Jener darin angerichtet, macht, hat Parmenio, der auf der Bühne zurückgeblieben, nicht viel über fünf Zeilen zu sagen. C'est bien employer un temps si court, sagt ein französischer Dichter, von dem ich eine dieser Anmerkungen entlehnt habe. Und es werden sich fast in allen ihren Tragödien ähnliche Exempel finden lassen.

„Es ist wahr, die ununterbrochne Folge der Auftritte (la liaison des scènes) haben sie etwas besser beobachtet; es treten nicht immer ihrer Zwei mit einander auf, um mit einander zu plaudern und auch wieder mit einander abzutreten; es folgen jenen Zwei nicht zwei Andere und thun den ganzen Aufzug durch ein Gleiches, welches die Engländer einzelne Scenen (single scenes) nennen. Allein die wahre Ursache hiervon ist, weil sie selten mehr als zwei oder drei eigentlich sogenannte Scenen in jedem Aufzuge haben; denn es fängt sich eine neue Scene an, nicht blos so oft die Bühne leer wird, sondern so oft eine Person auftritt, wenn sie gleich nur zu andern dazukömmt. Da nun die Fabeln ihrer Schauspiele sehr klein und der Personen sehr wenige sind, so ist einer von ihren Aufzügen oft nicht einmal so groß als bei uns ein etwas voller Auftritt; und dennoch sind sie auch hierin nicht ganz ohne Fehler. So sieht man z. E., nur bei dem Terenz zu bleiben, in dem Eunucho den Antipho mitten in dem dritten Aufzuge ganz allein auftreten, nachdem Chremes und Pythias vorher abgegangen; in ebendemselben Stücke fängt Dorias den vierten Aufzug gleichfalls ganz allein an, und nachdem sie Alles, was bei der Gasterei des Soldaten vorgefallen, erzählt (welches, im Vorbeigehen zu erinnern, von dem Dichter eben auch nicht sehr künstlich angelegt war, indem er sie auf diese Weise geradezu mit den Zuschauern sprechen und ihnen,

was sie wissen sollen, ohne Umstände erzählen läßt, da es doch vielmehr eine spielende Person der andern hätte erzählen und auf solche Art dem Volke bekannt machen sollen), so verläßt sie die Bühne, und Phädria tritt nach ihr auf, und zwar abermals allein; er erzählt abermals seine Zurückkunft vom Lande, und was ihn sonst angeht, in einer Monologe, welcher unnatürlichen Art der Erzählung sich Terenz in allen seinen Lustspielen schuldig macht. In seinen Adelphis oder „Brüdern" treten Syrus und Demea auf, nachdem die Scene durch den Abtritt der Sostrata, des Geta und der Canthara unterbrochen worden; kurz, man kann kaum einen Blick in eines von seinen Lustspielen thun, ohne auf eine solche Unterbrechung zu stoßen.

„So wie sie aber beides, in der Anlage und Einrichtung ihrer Fabeln fehlerhaft sind, indem sie von den Regeln ihrer eigenen Kunst abweichen und uns die Natur mißschildern, wodurch sie dem ganzen einen Endzwecke des Schauspiels, dem Vergnügen nämlich, ein schlechtes Gnüge leisten, so haben sie in Ansehung des zweiten Endzwecks, der Unterrichtung, noch weit gröber geirrt. Denn anstatt das Laster zu bestrafen und die Tugend zu belohnen, haben sie nicht selten die Ruchlosigkeit glücklich und die Frömmigkeit unglücklich sein lassen; sie zeigen uns in der Medea ein blutiges Bild der Rache und geben ihr Drachen, um der verdienten Strafe damit zu entkommen. Ein Priamus und Astyanax werden ermordet, und eine Kassandra wird geschändet, und Mord und viehische Lust werden am Ende durch den Sieg ihrer Verbrecher gekrönet; kurz, man soll mir keine Unanständigkeit in einem von unsern neuern Schauspielen nennen, die ich zu entschuldigen nicht mit einem Beispiele aus den Alten bemänteln könnte!

„Und noch eine Anmerkung muß ich zum Schlusse über sie machen. Es schrieb damals nicht eine und ebendieselbe Person ohne Unterschied Tragödien und Komödien, sondern wenn Jemand zu dieser oder jener Fähigkeit zu haben glaubte, so gab er sich mit der andern ganz und gar nicht ab. Dieses ist so offenbar, und die Beispiele davon sind so bekannt, daß ich sie kaum anzuführen brauche; Aristophanes, Plautus und Terenz haben nie ein Trauerspiel geschrieben; Aeschylus, Euripides, Sophokles und Seneca haben sich nie an das Lustspiel gewagt: den tragischen Stiefel und die komische Socke war ebenderselbe Dichter nicht gewohnt zu tragen. Da sie es also ihre ganze Sorge sein ließen, nur in der einen Art groß zu werden,

so hat man es ihnen um so viel weniger zu verzeihen, wenn es ihnen nicht gelungen ist. Und hier würde ich Gelegenheit haben, ihren Witz in Erwägung zu ziehen, wenn mich nicht Crites so ernstlich gewarnet hätte, in meinem Urtheile darüber nicht zu kühn zu sein; denn da es todte Sprachen wären und manche Gewohnheit oder kleiner Umstand, von welchem das feinere Verständniß abgehangen, für uns verloren gegangen, so könnten wir, meinet er, keine rechtmäßige Richter darüber abgeben. Doch ob ich gleich zugestehe, daß es uns hier und da an der Anwendung eines Sprichworts oder einer Gewohnheit fehlen kann, so muß doch gleichwohl, was in einer Sprache Witz ist, es auch in allen sein; und wenn es auch schon in der Uebersetzung etwas verlieret, so muß es doch für Den, der das Original lieset, immer das Nämliche bleiben. Er wird von der Vortrefflichkeit desselben einen Begriff haben, ob er ihn gleich in keinem andern Ausdrucke oder in keinen andern Worten, als in welchen er es findet, von sich geben kann. Wenn Phädria in dem „Eunucho“ zwei Tage von seiner Geliebten abwesend sein soll und sich selbst, diesen Zwang auszuhalten, mit den Worten ermuntert: Tandem ego non illa caream, si opus sit, vel totum triduum? so erhebt Parmenio, um über die Weichlichkeit seines Herrn zu spotten, Augen und Hände und ruft gleichsam voller Verwunderung aus: Hui! universum triduum! Die Zierlichkeit dieses universum kann nun zwar in unsrer Sprache nicht ausgedrückt werden, es bleibt aber doch ein Eindruck davon in unsern Seelen zurück. Viele dergleichen Stellen kommen bei dem Terenz nicht vor, mehrere aber bei dem Plautus, welcher in seinen Metaphern und neugeprägten Wörtern unendlich kühner ist; in diesen bestehet nicht selten sein ganzer Witz, daher Horaz auch ohne Zweifel ein so strenges Urtheil von ihm gefällt hat:

Sed proavi nostri Plautinos et numeros, et
Laudavere sales, nimium patienter utrumque,
Ne dicam stolide etc.

„Bei dem Seneca“, fährt Eugenius fort nach einer kurzen Ausschweifung über die harte, unnatürliche Art, sich auszudrücken, deren sich unter den englischen Dichtern besonders der Satyrikus Cleveland schuldig gemacht, „finde ich zwar manchen vortrefflichen Gedanken, doch Derjenige, der unter den römischen Dichtern die größten Gaben für das Theater hatte, war meinem Bedünken nach Ovidius. Er weiß die angenehme Bewunderung und das zärtliche Mitleid, welches die Gegenstände des Trauerspiels

sind, so glücklich zu erregen und die verschiednen Bewegungen einer mit verschiednen Leidenschaften kämpfenden Seele zu schildern, daß, wenn er in unsern Zeiten gelebt hätte oder er zu seinen Zeiten unsere Vortheile gehabt hätte, ihn Niemand hierin würde übertroffen haben. Ich kann mir auch daher nicht einbilden, daß die Medea, die sich unter den Senecaischen Trauerspielen befindet, sein Werk sein sollte; denn ob ich sie schon wegen ihres spruchreichen Ernstes schätze, der, wie er selbst sagt, der Tragödie vornehmlich zukömmt, Omne genus scripti gravitate tragoedia vincit, so rührt sie mich doch bei Weitem nicht so, daß ich glauben sollte, der Dichter, der in der epischen Dichtungsart verschiednes dem Drama so nahe Kommendes als die Geschichte von der Myrrha, von Caunus und Byblis geschrieben, hätte mich da nicht stärker rühren können, wo es auf die Rührung vornehmlich angesehen war. Das Meisterstück des Seneca, halte ich dafür, ist die Scene in den Trojanerinnen, wo Ulysses den Astyanax sucht, um ihn umzubringen; die Zärtlichkeit einer Mutter ist daselbst in der Person der Andromacha so vortrefflich geschildert, daß unser Mitleiden kaum höher steigen kann; es ist auch diese Scene dasjenige, was aus allen alten Trauerspielen den rührenden Scenen im Shakespeare und Fletcher am Nächsten kömmt. Verliebte Scenen wird man wenige bei ihnen finden; ihre tragischen Dichter machten sich mit dieser sanften Leidenschaft nicht viel zu thun, sondern mehr mit sträflicher Brunst, mit Grausamkeit, mit Rache und Ehrgeiz und deren blutigen Folgen, wodurch sie nicht sowohl Mitleiden als Schrecken bei ihren Zuschauern erregten &c.

„Unter ihren Lustspielen finden wir eine oder zwei zärtliche Scenen, und zwar wo man sie am Wenigsten vermuthen sollte, bei dem Plautus. Ueberhaupt aber davon zu reden, so sagen ihre Liebhaber wenig mehr als anima mea, vita mea, ζωὴ καὶ ψυχή, so wie das Frauenzimmer zu Juvenal's Zeiten in ihren zärtlichen Entzückungen auszurufen pflegte. Der plötzliche Ausbruch einer Leidenschaft (z. E. die Ekstasis der Liebe bei einer unerwarteten Zusammenkunft) kann zwar nicht besser als durch ein Wort und einen Seufzer, die einander unterbrechen, ausgedrückt werden; denn die Natur ist bei solchen Gelegenheiten stumm, und sie hier viel reden lassen, würde eine ganz falsche Vorstellung von ihr machen heißen. Doch fallen ja tausend andere Dinge zwischen Liebhabern vor, als Eifersucht, Klagen, Anschläge, sich einander zu überkommen, worüber sie sich nothwendig gegen einander um-

ständlich erklären müssen, wenn sie ihrer Liebe und der Erwartung der Zuhörer ein Genüge leisten wollen, die auf ihre Gemüthsveränderungen ebenso aufmerksam warten als auf die Veränderungen ihres Glücks; denn die Erdichtung der erstern ist das eigentliche Geschäfte des Dichters, indem er die andern von dem Geschichtschreiber entlehnet."

Hier unterbrach Crites den Eugenius. „Ich sehe wohl," sagte er, „daß ich und Eugenius in dieser Streitigkeit schwerlich zusammenkommen werden; denn er behauptet, daß die Neuern im Schreiben eine neue Vollkommenheit erlangt haben, und ich kann ihm aufs Höchste nur zugestehen, daß sie die Art und Weise verändert haben. Homer beschreibet seine Helden als Männer von gutem Appetite, als Liebhaber von geröstetem Rindfleische und gute Gesellen; die Helden der französischen Romanen hingegen führen sich ganz anders auf: sie essen und trinken nicht und thun für Liebe kein Auge zu. Virgil läßt seinen Aeneas sich kühnlich seiner eigenen Tugenden rühmen:

Sum pius Aeneas, fama super aethera notus,

welches bei unsern Dichtern, die besser zu leben wissen, der Charakter eines Windbeutels und Bramarbas ist; sie führen ihren Ritter lieber ein Wenig spazieren oder lassen ihn schlafen, damit er seine Geschichte nicht selber erzählen darf, die sie seinem getreuen Stallmeister dafür in den Mund legen. So ist es auch mit den verliebten Scenen, von welchen Eugenius zuletzt sprach; die Alten waren treuherziger, und wir sind schwatzhafter; sie schrieben von der Liebe so, wie man sie damals zu treiben gewohnt war, und ich will es dem Eugenius gern zugestehen, daß vielleicht dieser und jener von ihren Dichtern, wenn er zu unsern Zeiten lebte,

Si foret hoc nostrum fato delapsus in aevum

(sagt Horaz von dem Lucilius), Verschiedenes ändern würde; nicht zwar, weil das, was er geschrieben, nicht natürlich genug wäre, sondern um sich nach dem Zeitalter, in welchem er lebte, mehr zu bequemen. Wir müssen uns daher nicht übereilen, zum Nachtheile dieser großen Männer etwas daraus zu schließen, sondern sie vielmehr für unsere Meister erkennen und ihrem Andenken (quod Libitina sacravit) diejenige Ehre erweisen, die wir zum Theil von unsern Nachkommen werden verlangen und erwarten dürfen."

Diese bescheidene Mäßigung des Crites machte dem ganzen Streite ein Ende oder gab vielmehr Gelegenheit, ihn auf eine andere Seite zu lenken. Lisidejus wirft nämlich die Frage auf,

ob man die englischen Schauspiele den Schauspielen andrer Völker vorziehen könne. — Die Franzosen kommen hier vornehmlich in Betrachtung, für die sich Lisidejus selbst in Folgendem erkläret.

„Wäre die Frage, ob die Franzosen, oder ob Engländer am Besten geschrieben hätten, vor vierzig Jahren aufgeworfen worden, so würde diese Ehre unstreitig unserer Nation zu Theil geworden sein. Aber seit dieser Zeit sind wir leider so schlimme Engländer gewesen, daß wir nicht Zeit gehabt haben, gute Dichter zu sein. Beaumont, Fletcher, Jonson (die allein fähig waren, uns auf die Staffel der Vollkommenheit, auf der wir uns befinden, zu erheben) verließen eben die Welt, gleich als ob in dieser Zeit des Gräuels und der Verwüstung der Witz und jene sanftern Künste nichts mehr unter uns zu schaffen hätten. Allein die Musen, die stets dem Frieden nachfolgen, zogen in ein ander Reich, ihre Wohnungen da aufzuschlagen; Richelieu nahm sie zuerst in seinen Schutz, und auf seine Veranlassung machten sich Corneille und einige andere Franzosen an die Verbesserung ihres Theaters, welches vorher ebenso weit unter dem unsrigen war, als es nun über dasselbe und über alle andere Theater in Europa erhaben ist. Weil mir aber Crites in seiner Rede für die Alten zuvorgekommen und die verschiednen Regeln der Bühne, welche die Neuern von ihnen geborgt haben, bereits angemerkt hat, so will ich Sie nur kurz fragen, ob Sie nicht überzeugt sind, daß unter allen Völkern die Franzosen diese Regeln am Besten beobachtet haben? In der Einheit der Zeit sind sie so gewissenhaft, daß sich ihre Dichter noch nicht darüber verglichen haben, ob Aristoteles nicht vielmehr den bürgerlichen Tag von zwölf Stunden als den natürlichen von vierundzwanzig Stunden verstanden habe, und ob man folglich nicht alle Schauspiele innerhalb dieser Zeit einschließen müsse. So viel kann ich bezeugen, daß ich unter allen ihren Stücken, die in diesen letzten zwanzig Jahren oder drüber geschrieben worden, nicht ein einziges bemerkt habe, in welchem die Zeit bis auf dreißig Stunden ausgedehnet wäre. In der Einheit des Orts sind sie nicht weniger genau; denn verschiedne von ihren Kunstrichtern schränken ihn auf den nämlichen Platz und Boden ein, auf welchem das Spiel anfängt, alle aber halten sich doch wenigstens in dem Bezirke einer und ebenderselben Stadt.

„Die Einheit der Handlung fällt in allen ihren Stücken noch deutlicher in die Augen; denn sie überhäufen sie nicht mit Neben-

handlungen wie wir Engländer; daher es denn kömmt, daß so manche Scenen in unsern Tragikomödien auf etwas hinauslaufen, was mit der Hauptsache gar keine Verwandtschaft hat, und daß wir in einem Schauspiele, wie in einem schlechtgearbeiteten Zeuge zwei ganz verschiedne Weben, zwei ganz verschiedne Handlungen, das ist, zwei Schauspiele wahrnehmen, die man, den Zuhörer blos verwirrt zu machen, mit Fleiß durch einander geflochten zu haben scheinet; denn kaum hat dieser sich für den einen Theil zu interessiren angefangen, als ihn der andere davon abzieht, so daß ihm am Ende beide gleichgültig geblieben sind. Daher kömmt es ferner, daß die eine Hälfte unsrer spielenden Personen die andre gar nicht kennt. Sie machen sich so wenig mit einander zu thun, als ob sie Montagues und Capulets wären, und werden oft nicht eher als in der letzten Scene des fünften Aufzuges, wo sie Alle zusammen auf die Bühne kommen, mit einander bekannt. Es muß kein Theater in der Welt etwas so Abgeschmacktes haben, als die englische Tragikomödie ist. Es ist dieses ein Drama von unsrer eignen Erfindung, welches man ihm auch sogleich aus dem Schnitte ansiehet; bald kömmt ein Strom von lustigen Einfällen, bald von Traurigkeit und zärtlichen Leidenschaften, bald von Bedenklichkeiten der Ehre, die sich mit einem Zweikampfe enden; kurz, in zwei und einer halben Stunde müssen wir durch alle Anfälle des Tollhauses hindurch. Die Franzosen können uns mit ebenso viel Veränderungen in einem Tage ergetzen, sie thun es aber nur nicht so zur Unzeit und so mal à propos als wir. Unsere Dichter mengen die Tragödie und das Possenspiel in Eins; denn sie kennen ihre Zuhörer, die noch

— ursum et pugiles media inter carmina poscunt.

Der Ausgang des Trauerspiels, sagt Aristoteles, soll Bewunderung und Mitleiden erregen; sind aber nicht Lustigkeit und Mitleiden ganz widersprechende Dinge? und ist es nicht augenscheinlich, daß der Dichter das eine durch die Vermischung mit dem andern vernichten muß? daß er die vornehmste Absicht, den einzigen Endzweck des Trauerspiels aufgeben muß, um etwas mit einzumischen, was sich ihm nicht anders als mit Gewalt einverleiben läßt? Würde man einen Arzt nicht für toll halten, der erst eine Purganz und gleich darauf ein Restringens verschriebe?

„Doch von unsern Schauspielen wieder auf ihre zu kommen, so habe ich einen sehr großen Vortheil, den sie bei der Anlage ihrer Tragödien haben, zu bemerken geglaubt: diesen nämlich, daß sie allezeit auf irgend eine bekannte Geschichte gegründet sind;

und hierin haben sie die Alten so nachgeahmt, daß sie ihnen sogar vorzuziehen sind. Denn die Alten, wie schon zuvor angemerkt worden, gründeten ihre Trauerspiele auf wenige poetische Erdichtungen, deren Ausgang den Zuschauern schon so bekannt war, daß sie wenig davon gerühret werden konnten; der Franzose aber gehet weiter,

Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
Primo ne medium, medio ne discrepet imum.

Er weiß die Wahrheit mit der wahrscheinlichen Erdichtung so zu verweben, daß er uns auf die angenehmste Weise hintergehet; er lindert die strengen Schlüsse des Schicksals und verläßt in etwas die Genauigkeit der Geschichte, um die Tugend zu belohnen, die uns jene als unglücklich vorgestellet hat. Manchmal hat auch die Geschichte den Ausgang so zweifelhaft gelassen, daß der Scribent nach der den Dichtern zukommenden Freiheit sich auf eine Seite lenken kann, auf welche es ihm beliebt. So ist es zum Exempel mit dem Tode des Cyrus, von dem Justinus und einige Andere melden, daß er in dem scythischen Kriege umgekommen, da Xenophon doch von ihm behauptet, daß er in einem hohen Alter auf seinem Bette gestorben sei. Ja, auch alsdenn noch, wenn der Ausgang schon außer allem Streite ist, lassen wir uns nicht ungern betriegen, und der Dichter hat sicherlich, wenigstens so lange, als die Vorstellung dauert, und wenn er nur die Wahrscheinlichkeit beobachtet hat, alle Zuhörer auf seiner Seite; denn wo unser eigen Interesse nur nicht mit im Spiele ist, lieben wir die Tugend von Natur so sehr, daß wir sie als die allgemeine Sache der Menschheit betrachten. Erwägen wir aber auf der andern Seite die historischen Schauspiele des Shakespeare, so finden wir, daß sie so manche Chroniken von Königen sind, wo die Begebenheiten oft von dreißig bis vierzig Jahren in eine Vorstellung von zwei und einer halben Stunde zusammengepreßt sind, welches aber nicht sowohl die Natur nachahmen und schildern als vielmehr verkleinern und in Miniatur bringen heißt. Man betrachtet sie gleichsam durch das verkehrte Ende des Perspectivs, da ihre Bilder denn nicht blos unendlich kleiner, sondern auch unendlich unvollkommener, als sie wirklich sind, erscheinen; und dieses macht ein Schauspiel unstreitig mehr lächerlich als angenehm.

Quodcunque ostendis mihi sic, incredulus odi.

Denn die menschliche Seele begnügt sich mit nichts Anderm als mit Wahrheit oder wenigstens Wahrscheinlichkeit, und ein Gedicht

muß, wo nicht ἔτυμα, doch ἐτύμοισιν ὅμοια, wie es ein alter griechischer Dichter ausdrückt, enthalten.

„Noch ein Punkt, worin die Franzosen von uns und den Spaniern abgehen, ist, daß sie sich nicht mit allzu viel Fabel und Verwicklung verwirren und überhäufen. Sie stellen von der Geschichte nur so viel vor, als nöthig ist, eine ganze und große Handlung für ein Schauspiel auszumachen; wir aber, die wir mehr auf uns zu nehmen wagen, vervielfältigen nur blos die Begebenheiten, und da diese nicht eine aus der andern, als Wirkungen aus ihren Ursachen fließen, sondern blos der Zeit nach auf einander folgen, so bringen wir verschiedne Handlungen in das Drama und machen folglich mehr als ein Schauspiel daraus.

„Indem die Franzosen aber genau bei einer Sache bleiben, die nicht alle Augenblicke unterbrochen wird, so haben sie dadurch für ihre Verse, in welchen sie schreiben, mehr Freiheit gewonnen; sie können sich bei jedem Umstande verweilen, der sich der Mühe verlohnt, und können die Leidenschaften (die eigentlich, wie wir bereits erkannt haben, des Dichters Werk sind) mit aller Bequemlichkeit vorstellen, ohne beständig von Einem auf das Andere gerissen zu werden, so wie es in den Stücken des Calderon geschieht, die wir neulich unter dem Titel der „spanischen Lustspiele" auf unserm Theater gesehen haben. Ich habe bei uns nur eine einzige Tragödie finden können, welche die Regelmäßigkeit und Einheit der Handlung hätte, die ich an den französischen gerühmt habe, und dieses ist Rollo oder vielmehr unter dem Namen Rollo die Geschichte des Bassianus und Geta beim Herodian; in dieser ist die Handlung weder vielfach noch zu verwickelt, sondern gerade groß genug, das Gemüth der Zuhörer zu füllen, ohne es zu überladen. Uebrigens ist sie auf die historische Wahrheit gegründet, und nur die Zeit der Handlung will sich unter die Strenge der Regeln nicht bringen lassen; auch guckt an einigen Orten noch das Possenspiel vor, welches mit der Würde der übrigen Theile nicht übereinstimmt. Aber hierin sind alle unsere Dichter ungemein fehlerhaft, und selbst Ben Jonson hat uns in seinem Sejanus und Catilina ein solches dramatisches Ragout vorgesetzt, eine unnatürliche Vermischung nämlich von Komödie und Tragödie, die mir ebenso lächerlich vorkömmt als die Geschichte David's mit den Lustbarkeiten des Goliath's. Im Sejanus gehöret hierher die Scene zwischen der Livia und dem Arzte, welches eine feine Satire wider die künstlichen Hülfsmittel der Schönheit ist, und im Catilina das

Parlament der Weiber und Alles, was zwischen dem Curio und der Fulvia vorgehet: alles zwar in ihrer Art vortreffliche Scenen, die sich aber zu den übrigen nicht schicken.

„Doch ich komme auf die französischen Scribenten wieder zurück, die, wie ich schon gesagt habe, sich nicht mit allzu viel Handlung überladen, welches ihnen von einem witzigen Manne aus unsrer Nation als ein Fehler vorgeworfen worden; denn er giebt ihnen Schuld, daß sie in ihren Spielen gemeiniglich nur eine Person bemerkungswürdig machen; bei ihr und bei Allem, was sie angehet, verweilten sie sich allein, und die übrigen Personen wären blos da, um sie hervorstechen zu lassen. Wenn er hiermit meinet, daß in ihren Stücken beständig eine Person vorkomme, die von größrer Würde als die übrigen ist, so muß er nicht allein ihre Schauspiele, sondern auch alle Schauspiele der Alten und, was er gewiß nicht gern thun würde, die besten von den unsrigen tadeln; denn es kann unmöglich anders sein, als daß sich eine Person mehr als die andere ausnehmen muß, weil immer ein großer Theil der Handlung mehr auf diese als auf jene fällt. Wir sehen dieses ja bei Verwaltung aller Geschäfte in der Welt; selbst in der allergleichgetheiltesten Aristokratie kann das Gleichgewicht nicht so genau beobachtet werden, daß die Wage nicht für Diesen oder Jenen den Ausschlag geben sollte, es sei nun in Ansehung seiner natürlichen Gaben oder seiner Glücksgüter oder der Ehre wegen seiner rühmlichen Thaten, wovon Eines schon genug ist, den größern Theil der Geschäfte in seine Hände fallen zu lassen.

„Hat aber der gedachte Kunstrichter so viel damit sagen wollen, daß durch die Erhebung des einen Charakters alle übrigen vernachlässiget werden, und daß sie nicht alle einen oder den andern Antheil an der Handlung des Stücks haben, so wollte ich ihn wohl ersuchen, nur eine einzige Tragödie vom Corneille zu nennen, in der nicht jede Person, gleich so vielen Bedienten in einer wohlregierten Familie, ihre gewisse Verrichtung habe und nicht zur Betreibung der Handlung oder wenigstens zum Verständnisse derselben nothwendig sei.

„Es giebt zwar bei den Alten einige protatische Personen, deren sie sich in ihren Schauspielen, entweder eine Erzählung zu machen oder mit anzuhören, bedienen; allein die Franzosen vermeiden dieses mit vieler Geschicklichkeit, indem sie ihre Erzählungen blos solchen und durch solche Personen machen lassen, die gewissermaßen an der Hauptabsicht Antheil haben. Und da ich

itzt von den Erzählungen spreche, so kann ich nicht unterlassen, zum Lobe der Franzosen noch dieses hinzuzufügen, daß sie sich derselben oft mit mehr Ueberlegung und zu gelegenerer Zeit bedienen als wir Engländer. Ich will zwar die Erzählungen überhaupt nicht anpreisen, es giebt aber eine doppelte Gattung derselben. Die eine nämlich betrifft diejenigen Dinge, die vor dem Schauspiele vorhergegangen und deswegen beigebracht werden müssen, um uns das Nachfolgende verständlich zu machen; es ist aber ein Fehler, daß man einen solchen Stoff für die Bühne wählet, der uns an diese Klippe nothwendig treiben muß. Denn wir sehen ja, daß die Zuhörer selten darauf Achtung geben, welches sehr oft den Fall des ganzen Stücks verursacht. Sie dürfen auch nur eine Kleinigkeit manchmal überhören, und sie werden durch das ganze Spiel durch nicht wissen, woran sie sind. Ist es also nicht in der That unbillig, daß man es ihnen so sauer macht, daß sie das, was vor ihren Augen vorgeht, nicht verstehen können, ohne ihre Zuflucht zu dem, was zehn oder zwanzig Jahr vorher geschehen, zu nehmen?

„Man hat aber noch eine andre Art Erzählungen, von solchen Dingen nämlich, die während der Handlung des Stücks vorfallen und als hinter der Scene geschehen zu sein betrachtet werden. Solche Erzählungen sind sehr oft so bequem als schön; denn durch ihre Hülfe vermeiden die Franzosen allen Tumult, dem unsere Bühne so sehr ausgesetzt ist, indem wir Zweikämpfe, Schlachten und dergleichen darauf vorgehen lassen. Es kann auch leicht nichts lächerlicher sein, als wenn ein Trommelschläger und fünf Mann hinter ihm eine ganze Armee vorstellen, die der Held von der andern Seite vor sich hertreiben muß, oder wenn bei einem Zweikampfe Einer den Andern mit ein Paar Stößen eines stumpfen Rappiers zu Boden setzet, mit welchem er Mühe haben sollte, seinen Mann im Ernste in Zeit einer guten Stunde umzubringen.

„Ich habe auch angemerkt, daß sich die Zuschauer in allen unsern Trauerspielen des Lachens auf keine Weise enthalten können, so oft eine von den spielenden Personen sterben soll; es ist dieses allezeit der lustigste Theil des Schauspiels. Es können alle Leidenschaften auf der Bühne lebhaft vorgestellt werden, wenn sie von dem Dichter nur wohl ausgedrückt sind und es dem Schauspieler dabei an einer gefälligen Stimme und an einem sich wohl und leicht tragenden und bewegenden Körper nicht fehlet; gewisse Handlungen aber können nimmermehr mit der ge-

hörigen Vollkommenheit nachgeahmet werden; das Sterben insbesondre ist eine Sache, die nur ein römischer Fechter auf der Bühne gut verrichten konnte, wenn er es nicht sowohl nachahmte und vorstellte, als vielmehr wirklich vollzog, und folglich ist es am Besten, die Vorstellung davon zu unterlassen.

„Die Worte eines guten Dichters, die es lebhaft beschreiben, werden einen weit tiefern Eindruck machen und sich unsrer Ueberzeugung weit gewisser versichern, als wenn sich der Schauspieler noch so viel Mühe giebt, vor unsern Augen für todt niederzufallen; so wie auch der Dichter durch die Beschreibung einer schönen lieblichen Gegend unsre Einbildungskraft weit mehr vergnügen kann, als der wirkliche Anblick derselben unsere Augen vergnügen würde. Wenn wir den Tod vorgestellt sehen, so sind wir überzeugt, daß es nur eine Erdichtung ist, wenn wir ihn aber blos erzählen hören, so fehlen die stärksten Zeugen, unsere Augen, die uns von dem Irrthume überführen könnten, und wir kommen dem Betruge des Dichters, weil er so grob nicht ist, selbst zu Hülfe. Wer sich also einbildet, daß dergleichen Erzählungen keinen Eindruck auf die Zuhörer machen könnten, der irret sich sehr, indem er sie mit den erst gedachten Erzählungen lange vor dem Schauspiele geschehener Dinge vermengt; jene werden größtentheils den Zuhörern bei kaltem Blute gemacht, bei diesen aber hilft uns unser Mitleiden, das in dem Schauspiele erregt worden, in Feuer und Affect setzen. Was die Weltweisen von der Bewegung sagen, daß, wenn sie einmal angefangen, sie von sich selbst bis in alle Ewigkeit fortdaure, wenn sie durch keine Hindernisse aufgehalten würde, ist auch bei dieser Gelegenheit augenscheinlich wahr: die Seele, die einmal durch die Charaktere und Glücksfälle dieser eingebildeten Personen in Bewegung gesetzt worden, gehet ihren Gang fort, und wir hören das, was mit ihnen außer der Bühne vorgegangen, mit eben der Begierde an, mit welcher wir die Nachricht von einer abwesenden Geliebten vernehmen. Aber, wirft man ein, wenn ein Theil des Schauspiels erzählt werden darf, warum erzählen wir nicht alle? Ich antworte hierauf: Einige Stücke der Handlung lassen sich besser vorstellen und andere besser erzählen. Corneille sagt sehr wohl, daß der Poet nicht verbunden ist, uns alle einzelne Handlungen, welche die Haupthandlung bewirken, vor Augen zu stellen; er muß nur solche zu sehen geben, deren Anblick wirklich schön ist, es sei nun in Ansehung ihres Gepränges oder der Heftigkeit der dabei vorkommenden Leidenschaften oder eines

andern ihnen beiwohnenden Reizes; das Uebrige alle muß man den Zuhörern durch Erzählungen beibringen. Es ist ein großer Irrthum, wenn wir glauben, daß die Franzosen keinen Theil der Handlung auf der Bühne vorstellen; jede Veränderung, jedes Hinderniß, das sich bei einer Absicht äußert, jede neu entstehende Leidenschaft und Abänderung derselben ist ein Theil der Handlung, und zwar der edelste derselben; wir müßten denn glauben, daß nichts eher Handlung sei, als bis es mit den spielenden Personen zu Thätlichkeiten komme, gleich als wäre die Schilderung des Gemüths der Helden nicht weit eigentlicher des Dichters Werk als die Stärke ihres Körpers. Auch widerspricht dieses im Geringsten nicht der Meinung des Horaz, wenn er sagt:

> Segnius irritant animos demissa per aurem,
> Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus, —

denn er sagt gleich darauf:

> — — — — Non tamen intus
> Digna geri promes in scenam; multaque tolles
> Ex oculis, quae mox narret facundia praesens.

Und von diesem Vielen nennt er Einiges:

> Nec pueros coram populo Medea trucidet,
> Aut in avem Progne mutetur, Cadmus in anguem etc.,

das ist: Solche Handlungen, die wegen ihrer Grausamkeit Abscheu in uns erregen, oder die wir wegen ihrer Unmöglichkeit nicht glauben können, müssen von dem Dichter entweder gänzlich vermieden oder blos durch die Erzählung beigebracht werden. — Hierzu können wir auch mit Recht alle diejenigen Handlungen setzen, die wir zur Vermeidung des Tumults (wie ich schon zuvor angemerkt habe) oder wegen ihres Mangels an Schönheit oder zu Erhaltung einer regelmäßigern Dauer der Zeit besser erzählen als dem Auge vorstellen lassen. Beispiele von allen diesen Arten kommen häufig sowohl bei den Alten als bei unsern besten englischen Dichtern vor. Wir finden, daß Ben Jonson in einem seiner Lustspiele (Magnetick Lady) dieses in Acht genommen hat, wo Einer vom Tische kömmt und die Zänkereien und Unordnungen, die dabei vorgefallen, erzählt, um die ungeziemende Vorstellung derselben auf der Bühne zu vermeiden und die Geschichte abzukürzen; und dieses zur ausdrücklichen Nachahmung des Terenz, welcher vor ihm in seinem Eunucho ein Gleiches gethan und den Pythias Alles, was bei des Soldaten Gasterei vorgefallen, blos erzählen läßt. Die Erzählungen von dem Tode des Sejanus und den vorhergegangenen Wunderzeichen sind gleichfalls

in dieser Absicht merkwürdig; jener mußte den Zuschauern aus den Augen gebracht werden, um das Abscheuliche und Tumultuöse der Vorstellung zu vermeiden, und diese durften nicht gezeigt werden, weil es lauter unglaubliche Dinge waren. Fletcher gehet in seinem vortrefflichen Stücke The King and no King noch weiter; denn die ganze Auflösung geschiehet in dem fünften Aufzuge nach dem Muster der Alten durch eine bloße Erzählung, welche die Zuschauer dennoch ungemein rühret, ob sie gleich nur Dinge enthält, die viel Jahre vor dem Stücke geschehen. Ich könnte noch mehr Beispiele anführen, doch diese sind bereits hinlänglich, zu beweisen, daß man gar wohl einen Stoff wählen kann, der dergleichen Erzählungen erfordert; da liegt der Fehler noch nicht, aber in der schlechten Ausführung und Bearbeitung kann er liegen.

„Doch ich finde, daß ich mich bei diesem Punkte allzu lange aufhalte, indem die Franzosen noch viele andere Vortrefflichkeiten besitzen, deren wir uns nicht rühmen können: diese zum Exempel, daß sich bei ihnen niemals ein Stück mit einer Bekehrung oder bloßen Willensänderung endet, welches der gewöhnliche Schluß ist, den unsere Dichter ihren Schauspielen geben. Man zeigt bei dem Ausgange eines dramatischen Gedichts wenig Kunst, wenn Diejenigen, die während den vier ersten Aufzügen die Hindernisse der Glückseligkeit gewesen, in dem fünften auf einmal es zu sein aufhören, ohne daß sie eine wichtige Ursache dazu bewogen; und ob ich gleich nicht leugne, daß sich eine solche Ursache wohl finden läßt, so ist es doch immer ein sehr gefährlicher Schritt, und der Dichter muß ganz gewiß wissen, daß er die Zuhörer von der hinlänglichen Stärke derselben überzeugen werde. So scheinet mir zum Exempel die Aenderung des Wucherers in dem Lustspiele The scornful Lady ein Wenig zu gezwungen; denn da er ein Wucherer und folglich ein Liebhaber des Geldes bis zum höchsten Grade des Geizes ist (wie ihn denn auch der Dichter als einen solchen vorstellt), so ist die Ursache, die er von seiner plötzlichen Veränderung giebt, weil er nämlich von dem wilden jungen Menschen betrogen worden, nicht sehr natürlich; denn diese Ursache sollte ihn vielmehr bewogen haben, in Zukunft behutsamer zu gehen und sich selbst mit geringerer Kost und elenderer Kleidung zu bestrafen, um auf diese Weise, was er verloren, wieder zu ersparen; daß er aber seinen Verlust als eine gerechte Strafe ansehen und Reue dabei empfinden sollte, das hätte sich nicht übel in eine Predigt geschickt, nur in einem Schauspiele ist es durchaus nicht zu dulden.

„Ich will hiervon nichts weiter sagen, auch will ich mich bei ihrer Sorgfalt nicht aufhalten, keine Person nach ihrem ersten Auftritte wieder erscheinen zu lassen, ohne daß ihr Geschäfte sie offenbar auf die Bühne bringt. Wenn diese Regel gehörig beobachtet wird, müssen uns nothwendig alle Begebenheiten in dem Schauspiele weit natürlicher erscheinen; denn man siehet von jeder einen wahrscheinlichen Grund, woraus sie geflossen, und Alles, was wir in dem Schauspiele sonst für bloßen Zufall gehalten hätten, kömmt uns nunmehr nicht blos vernünftig, sondern fast nothwendig vor, indem keine Person abtritt, ohne daß wir auf ihr Vorhaben und Absehen bei dem nächstfolgenden Auftritte derselben vorbereitet werden, obgleich in einer wohl ausgearbeiteten Scene der Ausgang mit unserer Erwartung selten übereinkommen wird. Nichts kann abgeschmackter sein, sagt Corneille, als wenn eine Person blos deswegen abtritt, weil sie nichts mehr zu sagen hat.

„Ich sollte nunmehr auch von der Schönheit ihrer Reime und von der Ursache reden, warum ich diese Art, Tragödien abzufassen, der unsrigen in ungereimten Versen vorziehe. Doch weil sie auch zum Theil bei uns angenommen und ihnen folglich nicht eigenthümlich ist, so will ich nichts weiter davon sagen" 2c.

Hier bricht Lisidejus, nachdem er nur noch etwas Weniges hinzugesetzt, ab, und Neander antwortet ihm in Folgendem:

„Ich will dem Lisidejus, ohne lange zu streiten, einen großen Theil von dem, was er wider uns beigebracht, zugeben; denn ich bekenne es, daß die Franzosen ihre Trauerspiele regelmäßiger anlegen, und daß sie die Gesetze der Komödie und das Decorum der Bühne, überhaupt zu reden, genauer beobachten als die Engländer; ich leugne auch nicht, daß wir wegen verschiedner von ihm erwähnter Unregelmäßigkeiten mit Recht zu tadeln sind: doch bin ich bei dem Allen noch der Meinung, daß weder unsere Fehler noch ihre Tugenden von der Beträchtlichkeit sind, ihnen den Vorzug vor uns einzuräumen.

„Denn da die lebhafte Nachahmung der Natur mit in die Erklärung des Schauspiels gehört, so müssen auch Diejenigen, die dieses Gesetz am Besten erfüllen, auch vor den Andern am Meisten geschätzt werden. Wahr ist es, die Schönheiten der französischen Poesie sind von der Beschaffenheit, daß sie die Vollkommenheit, wo sie schon vorhanden ist, erhöhen; allein diese

Vollkommenheit, wo sie fehlet, zu verschaffen, das sind sie nicht im Stande. Es sind Schönheiten einer Bildsäule, aber nicht eines Menschen, weil sie nicht durch die Seele der Poesie belebt sind, welche in der Nachahmung der Leidenschaften und Launen bestehet; und dieses wird weder Lisidejus noch ein Anderer, wenn er für ihre Partei auch noch so sehr eingenommen ist, in Abrede sein können, sobald er die Launen in unsern Lustspielen und die Charaktere in unsern ernsthaften Schauspielen mit den ihrigen vergleicht. Wer die Stücke durchgehen will, die sie ohngefähr seit zehn Jahren geschrieben haben, dem soll es schwer werden, zwei oder drei erträgliche Launen darin aufzutreiben. Was hat Corneille selbst, ihr vornehmster Dichter, in dieser Art hervorgebracht, ausgenommen seinen Lügner, dieses in Frankreich so gepriesene Stück? Und dennoch, als es in einer recht guten Uebersetzung auf die englische Bühne kam und der Charakter des Dorante auch so gut gespielt wurde, als er in Frankreich nur immer hat können gespielt werden, wollten es keine auch von seinen eifrigsten Lobrednern wagen, es mit irgend einem guten Stücke des Fletcher's oder Ben Jonson's in Vergleichung zu setzen. In den übrigen Stücken des Corneille kömmt noch weniger Laune vor; er sagt uns selbst, seine Gewohnheit sei, zu Anfange ein Paar Liebhaber in gutem Verständnisse zu zeigen, hierauf gegen die Mitte des Stücks durch irgend einen Irrthum Uneinigkeit und Verwirrung unter ihnen zu stiften und endlich am Ende den Streit zu schlichten und sie wieder mit einander zu versöhnen.

„In den letztern Jahren aber scheinen Molière, der jüngere Corneille, Quinault und einige Andere die launichten Einfälle und Annehmlichkeiten der englischen Bühne von Weitem nachgeahmt zu haben. Sie haben ihre ernsthaften Stücke mit lustigen Einfällen untermengt und sich auf diese Weise seit dem Tode des Cardinals Richelieu unsern Tragikomödien genähert, welches Lisidejus und viele Andere hätten bedenken sollen, damit sie nicht etwas als eine Tugend an ihnen lobten, was sie selbst nicht mehr ausüben. Die meisten von ihren neuen Stücken sind ebenso wie viele von unsern aus spanischen Novellen gezogen; fast kein einziges ist ohne eine Florkappe und einen getreuen Diego nach dem Schlage der irrenden Ritter. Ihre Launen aber, wenn sie anders diesen Namen verdienen, sind so dünne gesäet, daß in einem Stücke niemals mehr als eine vorkömmt, und ich getraue mir, in einem einzigen Stücke von Ben

Jonson mehrere und verschiedenere zu finden als in allen ihren Stücken zusammen.

„Ich gebe es zu: was sich nur immer auf den Grund eines spanischen Stückes hat bauen lassen, das haben die Franzosen darauf gebauet; was vorher lustig und ergetzend war, das haben sie regelmäßig gemacht. Es läßt sich aber nicht mehr als ein einzig gutes Stück über alle diese Intriguen machen; sie sind einander zu ähnlich, als daß sie oft gefallen könnten, welches wir nicht erst durch die Erfahrung auf unsrer eignen Bühne bestätigen dürfen. Was ihre neue Gewohnheit anbelangt, lustige Scenen in ernsthafte Stücke zu mischen, so will ich nicht, wie Lisidejus, die Sache selbst verdammen, sondern nur die Weise, wie es bei ihnen geschieht, kann ich nicht billigen. Er sagt, wir könnten nach einer rührenden und affectvollen Scene nicht so geschwind wieder zu uns kommen, um gleich darauf an einer launichten und lustigen Geschmack zu finden. Aber warum sollte die Seele des Menschen träger sein als seine Sinne? Kann nicht das Auge in einer weit kürzern Zeit, als in jenem Falle erfordert wird, von einem unangenehmen zu einem angenehmen Gegenstande übergehen? Und macht nicht die Unannehmlichkeit des erstern die Schönheit des andern um so viel reizender? Die alte Regel der Logik hätte sie schon überzeugen können: Contraria juxta se posita magis elucescunt. Eine anhaltende Ernsthaftigkeit strenget den Geist allzu sehr an; wir müssen uns manchmal erholen, so wie wir auf einer Reise dann und wann einkehren, um sie desto gemächlicher fortsetzen zu können. Eine lustige Scene in einer Tragödie hat eben die Wirkung, welche die Musik zwischen den Aufzügen hat, die uns auch nach dem interessantesten Aufzuge, wenn er nur ein klein Wenig zu lange gedauert hat, eine willkommene Erholung gewähret. Man muß mir daher erst stärkere Gründe bringen, wenn ich überzeugt sein soll, daß Mitleiden und Fröhlichkeit in ebendemselben Gegenstande einander aufreiben; bis dahin aber werde ich zur Ehre meiner Nation glauben, daß wir eine weit angenehmere Weise, für die Bühne zu schreiben, erfunden, ausgebildet und zur Vollkommenheit gebracht haben, als allen Alten und Neuern irgend einer Nation bekannt gewesen, die Tragikomödie nämlich.

„Ich muß mich daher sehr wundern, wie Lisidejus und viele Andere die Unfruchtbarkeit der französischen Intriguen über die Mannichfaltigkeit und den Reichthum der englischen erheben können. Ihre Intrigue ist einfach, sie haben nur eine einzige

Absicht, die alle spielende Personen betreiben, und welcher uns jede Scene immer näher bringt; unsre Stücken aber haben außer der Haupthandlung noch Nebenhandlungen und kleinere Intriguen, die mit jener zugleich fortgeführet werden; so wie man sagt, daß der Kreis der Fixsterne und der Kreis der Planeten, ob sie gleich ihre eigene Bewegung haben, durch die Bewegung des primum mobile zugleich mit fortgerissen werden. Und dieses Gleichniß passet auf die englische Schaubühne sehr wohl; denn wenn selbst in der Natur entgegengesetzte Bewegungen bei einander statthaben, wenn sich ein Planet zu gleicher Zeit gegen Abend und Morgen bewegen kann, das Eine kraft seiner eignen Bewegung und das Andre durch die Gewalt des ersten Bewegers: so läßt es sich ja auch gar wohl einbilden, wie eine Nebenhandlung, die von der Haupthandlung nur unterschieden und keinesweges ihr entgegengesetzt ist, ganz natürlich mit ihr zugleich fortgeführet werden kann.

„Eugenius hat uns bereits, dem eignen Bekenntnisse der französischen Dichter zu Folge, gezeigt, daß die Einheit der Handlung genugsam beobachtet ist, wenn alle die unvollkommenen Handlungen des Stücks zu der Haupthandlung etwas beitragen; wenn aber freilich diese kleinen Intriguen weder mit jener noch unter sich zusammenhangen, so hat Lisidejus Recht, diesen Mangel der gehörigen Verbindung zu tadeln; denn die Coordination ist in einem Schauspiele ebenso unnatürlich und gefährlich als in dem Staate. Unterdessen muß er doch bekennen, daß unsere Mannichfaltigkeit, wenn sie wohl geordnet ist, den Zuhörern ein weit größeres Vergügen gewähren kann.

„Was seinen andern Grund anbelangt, daß sie bei Betreibung nur einer einzigen Handlung Muße und Gelegenheit haben, die Leidenschaften wirksamer zu zeigen und besser auszudrücken, so wollte ich wohl wünschen, daß er sein Vorgeben mit irgend einem Beispiele erhärtet hätte; denn ich muß bekennen, ihre Verse sind für mich die kältesten, die ich jemals gelesen habe. Es ist auch nach ihrer Methode nicht wohl möglich, die Leidenschaften so stark auszudrücken, daß das Gemüth der Zuhörer dadurch in Regung gesetzt würde, indem ihre Reden fast nichts als langweilige Declamationen sind, die uns nicht den eingebildeten Helden, sondern uns selbst zu bedauern zwingen, daß wir ein so ekeles Gewäsche mit anhören müssen. Als sich der Cardinal Richelieu der französischen Bühne annahm, so kamen diese langen Reden auf, um sich nach der Gravität des geistlichen Herrn

zu bequemen. Betrachten Sie einmal den Cinna und Pompejus, ob sie wohl Schauspiele oder nicht vielmehr lange Unterredungen über die Staatskunst zu nennen sind, so wie der feierliche Polyeuct über die Religion? Seitdem ist es bei ihnen auch eingerissen, daß ihre Schauspieler gleichsam nach dem Stundenglase wie unsere Prediger reden und es für das Schönste in ihrer Rolle halten, wenn ihnen der Poet den Gefallen erwiesen, die Zuhörer in einem Stücke wenigstens zwei- bis dreimal mit einer Rede von einhundert Zeilen unterhalten zu dürfen. Es kann wohl sein, daß sich dieses zu dem Naturelle der Franzosen recht gut geschickt; denn so wie wir als ein weit mürrischer Volk in die Komödie gehen, um uns da aufgeräumt zu machen, so gehen sie, die von einer weit leichtsinnigern und lustigern Gemüthsart sind, in der Absicht dahin, eine kurze Zeit ernsthafter als gewöhnlich zu sein. Und dieses, so viel ich einsehe, mag eine von den vornehmsten Ursachen sein, warum wir lieber Komödien, und sie lieber Tragödien haben mögen. Ueberhaupt aber davon zu reden, so ist es unleugbar, daß kurze Reden und Antworten die Leidenschaften zu erregen und uns in Hitze zu setzen geschickter sind als andre. Denn es ist unnatürlich, wenn eine Person in einem aufwallenden Affecte viel hinter einander spricht, oder wenn die andere, die in gleicher Gemüthsverfassung ist, ihr lange ohne Unterbrechung zuhört ꝛc. — Besonders ist in der Komödie eine geschwinde Antwort eine von den größten Annehmlichkeiten derselben, und das größte Vergnügen, das die Zuschauer haben können, ist, wenn die Personen einander ihre Einfälle gleichsam wie in einem Ballspiele geschickt und geschwind zuwerfen. Und dieses hatten unsere Voreltern, wenn auch wir schon nicht mehr, in Fletcher's Stücken in einem weit höhern Grade der Vollkommenheit, als die französischen Dichter jemals erreichen werden.

„Es ist noch ein Punkt in der Rede des Lisidejus, wo er unsere Nachbarn nicht sowohl gelobt als entschuldiget hat, dieser nämlich, daß sie in ihren Stücken immer nur eine Person sich ausnehmen lassen. Es ist zwar ganz richtig, was er sagt, daß in allen Schauspielen auch ohne Beihülfe des Dichters ein Charakter immer vor dem andern vorstechen und den größten Theil an der Handlung des ganzen Drama haben wird. Doch das hindert nicht, daß nicht mehrere glänzende Charaktere und verschiedne Personen von einer zweiten, aber der ersten so ähnlichen Größe darin sein könnten, daß man Größe gegen Größe setzen kann und alle Personen nicht blos ihrem Range, sondern auch

ihrer Handlung nach in Betrachtung kommen. Es ist augenscheinlich, je mehr Personen sind, desto größer ist die Mannichfaltigkeit des Stücks. Wenn nun ihre verschiednen Rollen so wohl verbunden sind, daß die Schönheit des Ganzen nichts darunter leidet und die Mannichfaltigkeit kein verwirrtes Gemenge von Zufällen wird, so wird man finden, daß es kein geringes Vergnügen ist, in einem Labyrinth von Absichten herumzugehen, wo man zwar manchen Weg vor sich hat, den Ausgang aber doch nicht eher vorhersieht, als bis man ganz nahe dabei ist ꝛc. —

„Doch endlich auf den letzten Theil der Rede des Lisidejus zu kommen, welcher die Erzählungen betraf, so muß ich mit ihm bekennen, daß die Franzosen wohl daran thun, wenn sie diejenigen Stücke der Handlung, die auf dem Theater einen Tumult verursachen würden, verbergen und sie den Zuschauern nur durch eine Erzählung bekannt werden lassen. Ferner halte ich es auch mit ihm für sehr zuträglich, daß alle unglaubliche Handlungen aus dem Gesichte gebracht werden. Es sei nun aber, daß die Gewohnheit unter unsern Landsleuten schon so tief eingerissen, oder daß wir von Natur wilderer Art sind: Zweikämpfe und andere Gegenstände des Schauders und Schreckens lassen wir unsern Blicken nicht gerne entziehen. Und in der That ist die Unanständigkeit des Tumults Alles, was man wider das Fechten einwenden kann; denn warum sollte sich unsere Einbildung nicht ebenso gern durch die Wahrscheinlichkeit dieses als eines andern Vorfalls in dem Schauspiele hintergehen lassen? Ich wenigstens kann mich ebenso leicht überreden, daß die Stöße in allem Ernste gethan werden, als daß Die, die sie thun, Könige, Prinzen und die nämlichen Personen sind, die sie vorstellen. Was unglaubliche Gegenstände anbelangt, so wünschte ich vom Lisidejus wohl zu hören, ob auf unserm Theater wohl etwas von allem Anscheine der Wahrheit so weit Entferntes vorkomme als in der Andromeda des Corneille, welches Stück so viel Beifall als irgend eines von seinen übrigen erhalten hat? Wessen Glauben stark genug ist, den Perseus, den Sohn einer heidnischen Gottheit, den Pegasus und das Ungeheuer zu verdauen, der mag nur ja keine von unsern Vorstellungen tadeln! Es sind dieses nun zwar angenehme Gegenstände, allein in Ansehung der Wahrscheinlichkeit ist es Alles eins; denn der Dichter macht kein Ballet, keine Maskerade daraus, sondern ein Drama, welches der Wahrheit gleichen soll. In Ansehung des Sterbens aber,

welches nicht vorgestellt werden sollte, haben wir außer den vom Lisideius angeführten Gründen das Ansehen Ben Jonson's selbst, der es in seinen Tragödien vermieden hat; denn sowohl der Tod des Sejanus als des Catilina werden erzählt, ob ich mich gleich nicht enthalten kann, in dem letztern eine Unregelmäßigkeit dieses großen Dichters anzumerken. Er verlegt nämlich in ebendemselben Aufzuge die Scene von Rom zu der Armee des Catilina und von da wieder gen Rom, und überdieses verstattet er nach der Rede des Catilina zu Lieferung des Treffens bis zu der Zurückkunft des Petrejus, der dem Senate die Nachricht davon bringen soll, viel zu wenig Zeit. Ich würde dieses Versehen an ihm, der das πρέπον der Bühne sonst so ängstlich beobachtet, nicht einmal gerügt haben, wenn er nicht selbst gegen den unvergleichlichen Shakespeare wegen eines ähnlichen Fehlers eine ganz außerordentliche Strenge geäußert hätte. Um diesen Punkt von den Erzählungen endlich zu schließen, so darf ich wohl sagen, daß, wenn wir zu tadeln sind, weil wir allzu viel Handlung zeigen, so sind es die Franzosen noch weit mehr, weil sie uns zu wenig davon sehen lassen; ein jeder vernünftiger Scribent sollte daher die Mittelstraße zwischen Beiden beobachten, damit die Zuhörer, wenn man ihnen gar nichts sehen läßt, wenn es sich auch noch so schön ausnähme, nicht verdrießlich gemacht und auch nicht beleidiget würden, wenn man ihnen unglaubliche oder unanständige Dinge zeiget. Ich hoffe, in dieser meiner Rede bereits gezeigt zu haben, daß, ob wir gleich die Gesetze der Komödie nicht so pünktlich erfüllen als die Franzosen, unsere Fehler doch so wenig und so gering, diejenigen Stücke aber, worin wir sie übertreffen, so beträchtlich sind, daß wir mit Recht ihnen vorgezogen zu werden verdienen. Was wird aber Lisideius sagen, wenn er hört, daß sie selbst durch diese Regeln allzu sehr eingeschränkt zu sein bekennen, deren Uebertretung er an den Engländern getadelt hat. Ich will die Worte des Corneille anführen, die ich am Ende seiner Abhandlung über die drei Einheiten finde: Il est facile aux spéculatifs d'être sévères etc. Die Kunstrichter können leicht streng sein; wenn sie aber nur zehn oder zwölf Gedichte von dieser Art ans Licht stellen wollten, sie würden gewiß die Regeln noch viel weiter ausdehnen, als ich es gethan habe, sobald sie aus der Erfahrung erkennten, was ihre genaue Befolgung für ein Zwang sei, und wie viel Schönes deswegen nicht

auf die Bühne gebracht werden kann. Um, was er hier sagt, ein Wenig zu erläutern, so sind sie eben durch ihre knechtische Beobachtung der Einheiten der Zeit und des Orts und ihre Ununterbrochenheit der Scenen in jene Magerkeit der Intrigue und Unfruchtbarkeit der Einbildungskraft verfallen, die man an allen ihren Stücken bemerken kann. Wie viel schöne Zufälle können sich nicht ganz natürlich in zwei oder drei Tagen ereignen, die sich in dem Umfange von vierundzwanzig Stunden mit keiner Wahrscheinlichkeit zutragen können! Da hat man doch noch Zeit genug, einen Anschlag reif werden zu lassen, welches unter großen und klugen Leuten, dergleichen meistentheils in der Tragödie vorgestellt werden, in so wenig Augenblicken mit ganz und gar keinem Anscheine von Wahrheit geschehen kann. Ferner sind sie dadurch, daß sie sich so genau an die Einheit des Orts und die Ununterbrochenheit der Scenen binden, nicht selten gezwungen, verschiedne Schönheiten wegzulassen, die man an dem Orte, wo der Aufzug angefangen, nicht zeigen kann, wohl aber sehr gut hätte zeigen können, wenn die Scene wäre unterbrochen und geleeret worden, damit andere Personen an einem vermeintlich andern Orte auftreten können. Denn wenn der Aufzug in einem Zimmer anfängt, so müssen alle spielende Personen Eines oder das Andere daselbst zu thun haben, oder sie können in dem ganzen Aufzuge nicht gezeigt werden, und manchmal verstattet es ihr Charakter gar nicht, da zu erscheinen. Als gesetzt, die Scene wäre in des Königs Schlafzimmer, so muß auch die allergeringste Person in der Tragödie, was sie zu thun hat, nirgends als da verrichten, ob sie sich gleich weit besser in das Vorzimmer oder in den Schloßhof geschickt hätte, nur damit die Bühne nicht leer und die Folge der Auftritte nicht unterbrochen werde. Manchmal verfallen sie hierdurch noch in größere Ungereimtheiten; denn sie unterbrechen die Scene nicht und ändern gleichwohl den Ort, wie es in einem von ihren neuesten Stücken geschehen, wo der Aufzug in einer Straße anfängt, hernach aber fast jeder Auftritt einen besondern Ort erfordert, ob sich gleich die Personen richtig abwechseln &c.

„Und nun sagen Sie mir, ich bitte Sie, was ist leichter, als ein regelmäßiges französisches Schauspiel zu schreiben? Und was ist schwerer, als ein unregelmäßiges englisches, dergleichen Fletcher's oder Shakespeare's Stücke sind? Wenn man sich, wie Corneille gethan, mit einer einzigen kahlen Intrigue begnügen will, die man wie ein schlechtes Räthsel schon ganz

weiß, ehe sie noch halb vorgetragen ist, so können wir ebenso leicht regelmäßig sein als sie. Wenn sie hingegen ein reiches Stück von einer mannichfaltigen Verwicklung machen wollen, wie es Einige von ihnen versucht haben, seitdem Corneille nicht mehr in solchem Ansehen steht, so schreiben sie ebenso unregelmäßig als wir und wissen es nur ein Wenig künstlicher zu verstecken. Daher ist die Ursache auch augenscheinlich, warum noch kein übersetztes französisches Stück auf der englischen Bühne Beifall gefunden hat und auch nie finden wird. Denn unsere Stücke sind in Betrachtung der Anlage von weit mehr Abwechslung und in Ansehung der Ausführung weit reicher an Witz und Einfällen. Es ist auch ein seltsamer Irrthum, wenn man die Gewohnheit, Schauspiele in Versen abzufassen, als etwas, das wir den Franzosen nachgemacht hätten, verschreien will. Wir haben von ihnen nichts geborgt, unsere Stücke sind auf unsern eigenen englischen Stühlen gewebt; in der Mannichfaltigkeit und Größe der Charaktere bemühen wir uns, dem Shakespeare und Fletcher nachzufolgen; den Reichthum und die geschickte Verbindung der Intriguen haben wir vom Jonson, und selbst in den Versen haben wir englische Muster, die weit älter sind als die Stücke des Corneille. Denn ohne unsere alten Lustspiele vor Shakespearen zu gedenken, welche alle in sechsfüßigen Versen oder Alexandrinern, wie sie die Franzosen itzt brauchen, geschrieben waren, kann ich sowohl beim Shakespeare als auch in Ben Jonson's Tragödien manche gereimte Scene weisen: im Catilina und Sejanus nämlich oft dreißig bis vierzig Zeilen hinter einander, außer den Chören und Monologen, welches genugsam zeiget, daß Ben kein Feind von dieser Art zu schreiben war, besonders wenn man seinen Betrübten Schäfer lieset, der bald aus gereimten, bald aus ungereimten Versen bestehet, nicht anders als ein Pferd, das zu seiner Erleichterung mit Paß und Trab abwechselt. Er selbst preiset auch Fletcher's Pastorelle von der getreuen Schäferin an, welche größtentheils in Reimen abgefaßt ist, obgleich freilich nicht in so reinen und fließenden, wie man sie nachher gemacht hat. Und diese Beispiele sind hinlänglich, die Beschuldigung einer knechtischen Nachahmung der Franzosen von uns abzulehnen.

„Doch wieder auf das Vorige zurückzukommen, so kann ich kühnlich behaupten, erstlich, daß wir verschiedene Schauspiele haben, die ebenso regelmäßig sind als ihre und überdieses noch reicher an Intriguen und Charakteren, und zweitens, daß sich in

den meisten unregelmäßigen Stücken von Shakespeare und Fletcher (denn Ben Jonson's sind größtentheils regelmäßig) eine männlichere Einbildungskraft und mehr Geist und Witz zeiget als in irgend einem französischen Stücke. Auch unter Shakespeare's und Fletcher's Werken könnte ich verschiedne zeigen, die beinahe vollkommen richtig angelegt sind, als The merry wives of Windsor und The scornful Lady; doch weil, überhaupt zu reden, Shakespeare, der zuerst schrieb, die Gesetze der Komödie nicht vollkommen beobachtete und Fletcher, der sich der Vollkommenheit mehr näherte, aus Unachtsamkeit manche Fehler beging, so will ich das Muster eines vollkommnen Stücks vom Jonson nehmen, der ein sorgfältiger Beobachter der dramatischen Regeln war, und will von seinen Lustspielen The silent woman dazu wählen, das ich nach den Regeln, welche die Franzosen beobachten, kürzlich untersuchen will."

Ehe es hierzu kömmt, ersuchet Eugenius den Neander, den Charakter ihrer vier vornehmsten dramatischen Dichter zu entwerfen, welches er in Folgendem thut.

„Shakespeare, um mit Diesem anzufangen," sagt Neander, „war von allen Neuern und vielleicht auch alten Dichtern derjenige, der den ausgebreitetsten, uneingeschränktesten Geist hatte. Alle Bilder der Natur waren ihm stets gegenwärtig, und er schilderte sie nicht sowohl mühsam als glücklich; er mag beschreiben, was er will, man sieht es nicht blos, man fühlt es sogar. Die ihm Schuld geben, daß es ihm an Gelehrsamkeit gefehlt habe, erheben ihn um so viel mehr: er war gelehrt, ohne es geworden zu sein; er brauchte nicht die Brillen der Bücher, um in der Natur zu lesen; er blickte in sich selbst, und da fand er sie. Ich kann nicht sagen, daß er sich beständig gleich sei; wäre er dieses, so würde ich ihm Unrecht thun, wenn ich ihn mit dem allergrößten unter den Menschen vergliche. Er ist oft platt, abgeschmackt; sein komischer Witz artet in Possen aus; sein Ernst schwellet zu Bombast auf. Er ist allezeit groß, wenn sich ihm eine große Gelegenheit darbietet. Kein Mensch kann sagen, daß er jemals einen würdigen Gegenstand für seinen Witz gehabt hätte, ohne sich alsdenn ebenso weit über alle andere Poeten zu schwingen,

Quantum lenta solent inter viburna cupressi.

Und daher hat auch Hales gar wohl sagen können, daß man nichts Gutes bei irgend einem Dichter finden müsse, welches er nicht beim Shakespeare weit besser zeigen wollte 2c.

„Beaumont und Fletcher hatten außer dem Gebrauche, den sie von Shakespeare's als ihres Vorgängers Geiste machen konnten, große natürliche Gaben, die durch gute Studien ausgebildet waren. Beaumont besonders war ein so genauer Kunstrichter in dem dramatischen Theile der Poesie, daß ihm Ben Jonson, so lange er lebte, alle seine Werke zur Beurtheilung unterwarf und, wie man meint, sich seiner Einsichten nicht allein zum Verbessern, sondern auch zum Entwerfen bediente. — Das erste Stück, welches Fletchern und Beaumont in Ansehen brachte, war Philaster; denn vorher hatten sie zwei oder drei Stücke mit schlechtem Glücke geschrieben, wie denn das Nämliche auch vom Ben Jonson erzählt wird, ehe er mit seinem Every man in his humour zum Vorschein kam. Ihre Anlagen und Intriguen sind meistentheils regelmäßiger als Shakespeare's, besonders diejenigen, die vor Beaumont's Tode gemacht worden; sie kannten auch den Ton der großen Welt besser und wußten die wilden Ausschweifungen und den geschwinden Witz im Antworten, der den Personen aus ihr eigen ist, so vortrefflich zu schildern und nachzuahmen, als noch kein Dichter vor ihnen gethan hatte. Mit der Laune, welche Ben Jonson von einzeln Personen nachschilderte, gaben sie sich nicht sehr ab, sie stellten dafür alle Leidenschaften und besonders die Liebe ungemein lebhaft vor. Ich bin nicht ungeneigt, zu glauben, daß in ihnen die englische Sprache zu ihrer höchsten Vollkommenheit gelangte; alle Wörter, die man seitdem darin aufgenommen hat, sind mehr zum Ueberflusse als zur Zierde. Ihre Stücke werden itzt am Häufigsten und mit dem meisten Beifall gespielt, durch das Jahr durch immer wenigstens zwei gegen eines von Shakespeare und Jonson; und die Ursache ist, weil in ihren Komödien eine gewisse Lustigkeit und in ihren ernsthaftern Stücken so etwas Pathetisches herrscht, das überhaupt allen Menschen gefällt. Shakespeare's Sprache ist zugleich ein Wenig altvätrisch, und Ben Jonson's Witz kömmt dem ihrigen nicht gleich.

„Ich komme nunmehr auf Jonson. Wenn wir diesen Mann betrachten, als er noch er war (denn seine letzten Stücke sind Träumereien seines Alters), so müssen wir ihn für den gelehrtesten und vernünftigsten Scribenten halten, den jemals ein Theater gehabt hat. Er war der strengste Richter sowohl seiner selbst als Anderer. Man kann nicht sowohl sagen, daß es ihm an Witz gemangelt habe, als vielmehr, daß er sparsam damit umgegangen. In seinen Werken findet man wenig, was man

auszustreichen oder zu ändern Ursach hätte. Witz, Sprache und Humor haben wir in gewissem Maße bereits vor ihm, allein an Kunst fehlte es dem Drama noch in etwas, bis er sich damit abgab. Er kannte seine Stärke besser und wußte sie vortheilhafter zu gebrauchen als irgend ein Dichter vor ihm. Man wird wenig verliebte Scenen, oder wo er Affect zu erregen bemüht gewesen wäre, bei ihm finden; denn sein Geist war zu mürrisch und saturninisch, als daß es ihm damit hätte gelingen sollen, und er sahe auch wohl, daß er nach Männern gekommen, die es in Beidem zu einer mehr als gewöhnlichen Vollkommenheit gebracht hatten. Humor war seine eigentliche Sphäre, und in dieser war es besonders seine Lust, Handwerksleute und dergleichen vorzustellen. Er war mit den Alten, sowohl Griechen als Lateinern, sehr genau bekannt und borgte von ihnen frei und keck; es ist fast kein einziger Dichter oder Geschichtschreiber unter den römischen Scribenten, aus dem er in seinem Sejanus und Catilina nicht etwas übersetzt hätte. Er begeht aber seine Räubereien so öffentlich, daß man deutlich sieht, er müsse durchaus keine Verurtheilung der Gesetze befürchten. Er fällt über die Autores wie ein Monarch her, und was man bei einem andern Dichter für Diebstahl halten würde, das ist bei ihm blos Sieg. Mit der Beute, die er diesen Scribenten abgenommen, stellt er uns das alte Rom nach seinen Gebräuchen, Ceremonien und Sitten so vollständig vor, daß, wenn Einer vor ihm selbst diese oder jene seiner Tragödien geschrieben hätte, wir davon weit weniger bei ihm würden gefunden haben. Wenn er einen Fehler in seiner Sprache hatte, so war es dieser, daß er sie allzu dicht und mühsam in einander webte, besonders in seinen Komödien; vielleicht romanisirte er auch ein Wenig zu sehr, indem er die Worte, die er übersetzte, beinahe ebenso lateinisch ließ, als er sie fand, welches sich für unsere Sprache nicht allzu wohl schicken wollte. Wenn ich ihn mit Shakespearen vergleichen wollte, so müßte ich sagen, daß er ein correctrer Dichter, Shakespeare aber ein größer Genie sei. Shakespeare war der Homer oder Vater unsrer dramatischen Dichter, Jonson war der Virgil, das Muster der sorgfältigen Ausarbeitung; ich bewundre ihn, aber ich liebe Shakespearen."

Hierauf folgt die Beurtheilung des gedachten Stücks vom Jonson, die ich mir bei einer andern Gelegenheit zu Nutze machen werde. Voritzo will ich nur die Erklärung mitnehmen, welche Dryden von dem, was die Engländer Humor nennen,

giebt. Ich erinnere zugleich, daß ich Humor, wo ich das Wort übersetzen will, durch Laune gebe, weil ich nicht glaube, daß man ein bequemers in der ganzen deutschen Sprache finden wird.

„Humor", sagt Dryden, „ist die lächerliche Ausschweifung im Umgange, wodurch sich ein Mensch von allen übrigen unterscheidet. — Die Alten hatten in ihren Lustspielen sehr wenig davon; denn das γελοῖον der alten griechischen Komödie, deren Haupt Aristophanes war, hatte nicht sowohl den Zweck, einen gewissen Menschen nachzuahmen, als vielmehr das Volk durch einen seltsamen Einfall, der meistentheils etwas Unnatürliches oder Unfläthiges bei sich hatte, lachen zu machen. Zum Exempel wenn Sokrates auf die Bühne gebracht ward, so ward er nicht durch die Nachahmung seiner Handlungen, sondern dadurch lächerlich gemacht, daß man ihn etwas begehen ließ, das sich für ihn gar nicht schickte, etwas so Kindisches und Abgeschmacktes, daß es, mit der Ernsthaftigkeit des wahren Sokrates verglichen, ein lächerlicher Gegenstand für die Zuschauer ward. In ihrer darauf folgenden neuen Komödie suchten nun zwar die Dichter das ἦθος sowie in ihren Tragödien das πάθος des Menschen auszudrücken. Allein dieses ἦθος enthielt blos die allgemeinen Charaktere der Menschen und ihre Sitten, als da sind alte Leute, Liebhaber, Bediente, Buhlerinnen, Schmarutzer und andere solche Personen, wie wir sie in ihren Lustspielen finden. Und diese Alle machten sie einander so ähnlich, einen Alten oder Vater dem andern, einen Liebhaber dem andern, eine Buhlerin der andern, als ob der Erste alle Uebrigen von seiner Art erzeugt hätte: ex homine hunc natum dicas. Eben diese Gewohnheit beobachten sie auch in den Tragödien. Was aber die Franzosen anbelangt, ob sie gleich das Wort humeur in ihrer Sprache haben, so machen sie doch nur einen sehr geringen Gebrauch in ihren Komödien und Possenspielen davon, die weiter nichts als schlechte Nachahmungen des γελοίου oder des Lächerlichen der alten Komödien sind. Bei den Engländern aber ist es ganz anders, die unter Humor irgend eine ausschweifende Gewohnheit, Leidenschaft oder Neigung verstehen, die, wie ich schon gesagt habe, einer Person eigenthümlich ist, und durch deren Seltsamkeit sie sich sogleich von allen übrigen Menschen unterscheidet. Wenn dieser Humor lebhaft und natürlich vorgestellt wird, so erzeugt er meistentheils das boshafte Vergnügen, welches sich durch das Lachen verräth, wie denn alle Abweichungen von dem Gewöhnlichen am Geschicktesten sind, es zu

erregen. Das Lachen aber ist dabei nur zufällig, wenn nämlich die vorgestellten Personen phantastisch und närrisch sind; das Vergnügen hingegen ist ihm wesentlich, so wie einer jeden Nachahmung der Natur. In der Beschreibung dieser Humors oder Launen nun, die er an gewissen einzeln Personen bemerkt hatte, bestand das eigentliche Genie und die größte Geschicklichkeit unsers Ben Jonson's."

Zu Ende des Versuchs wird die Unterredung auf den Gebrauch der Reime in den Schauspielen gelenkt, wider welchen sich Crites mit sehr guten Gründen erklärt. „Ich bin der Meinung," sagt er, „daß der Reim in den Schauspielen höchst unnatürlich ist, weil die Unterredung darin als die Wirkung des plötzlichen Denkens vorgestellt wird. Denn das Schauspiel ist eine Nachahmung der Natur, und da Niemand ohne vorhergegangene Ueberlegung in Reimen spricht, so muß es auch auf der Bühne Niemand thun. Die Reden und der Ausdruck können zwar erhabner sein, als sie im gemeinen Leben zu sein pflegen; denn es ist nicht unwahrscheinlich, daß ein Mann von vortrefflichem und allezeit bereitem Geiste sehr edle Dinge ex tempore sagen kann. Allein diese edeln Dinge werden doch niemals in Silbenmaß und Reime gefesselt sein, ohne daß er darauf studiret hat. — Und wenn man einwenden wollte, daß man auch ungereimte Verse nicht aus dem Stegreife mache, so sind sie doch deswegen vorzuziehen, weil sie der Natur am Nächsten kommen."

Er wendet hierauf zwei Gründe, die man für den Reim hat brauchen wollen, wider denselben sehr geschickt an. „Man giebt zwar vor," sagt er, „daß die Geschwindigkeit der Antworten in den Scenen, wo Gründe gegen Gründe gesetzt werden, durch den Reim eine besondre Zierde erlange. Allein was kann man sich schwerer einbilden, als daß ein Mensch nicht allein auf den Witz, sondern in der Geschwindigkeit auch auf den Reim denken werde? In des Andern Silbenmaß so einzufallen, daß sich am Ende auch ein ähnlicher Schall mit dem Vorhergehenden findet, ist so ein außerordentliches Glück, daß man die Personen des Stücks wenigstens alle für geborne Poeten halten muß: Arcades omnes et cantare pares et respondere parati; sie müssen die Fertigkeit des Quidquid conabar dicere erlangt haben; sie müssen Verse machen können, sie mögen wollen oder nicht 2c.

„Ferner, sagt man, soll der Reim eine allzu flüchtige und schwelgerische Einbildungskraft zurückhalten und einschränken,

die sich sonst über jede Gegenstände allzu weit ausbreiten würde, wenn ihr nicht die Mühe, welche gute gereimte Verse erfordern, Grenzen setzte. Allein wenn man diesen Grund schon zugeben wollte, so würde er doch nur beweisen, daß man in gereimten Versen besser, aber nicht natürlicher schreiben könne. Und auch dieses läßt sich noch nicht behaupten; denn Derjenige, dem es an Beurtheilungskraft fehlt, seine Einbildung in ungereimten Versen im Zaume zu halten, dem wird sie auch sicherlich in gereimten Versen mangeln; und wer sie hingegen besitzt, der wird den Fehler der Ausschweifung in beiden Arten zu vermeiden wissen. Die lateinischen Verse waren der Einbildung ihrer Dichter ein ebenso guter Zaum, als der Reim für unsere Dichter ist, und dennoch siehet man, daß Ovidius fast von allen Dingen zu viel sagt. Nescivit, sagt Seneca, quod bene cessit, relinquere; wovon er uns das bekannte Beispiel aus seiner Beschreibung der Wasserfluth giebt:

Omnia pontus erat, *deerant quoque litora ponto.*"

Neander sucht auf diese Gründe Verschiednes zu antworten. Er erinnert besonders gegen den letzten Grund, daß Crites das Wort Beurtheilungskraft allzu unbestimmt genommen habe. „Freilich", sagt er, „wird ein Dichter von einer so tiefen, so starken oder vielmehr so untrieglichen Beurtheilungskraft, daß er durchaus keiner fremden Hülfe, sie aufrecht zu erhalten, bedarf, niemals Fehler begehen, er mag in Reimen oder ohne Reime schreiben. Und derjenige gegentheils, der eine so schwache und armselige Beurtheilungskraft hat, daß sie durch kein Hülfsmittel zu bessern oder zu stärken ist, wird elend ohne Reime und noch weit elender in Reimen schreiben. Allein jene Beurtheilungskraft ist nirgends zu finden, und diese dienet zum Schreiben überhaupt nicht. Von der Beurtheilungskraft also zu sprechen, wie sie bei den besten Dichtern anzutreffen ist, so haben auch diejenigen, die das reichste Maß davon besitzen, noch andre Hülfsmittel außer ihr vonnöthen. Wollten Sie zum Exempel wohl sagen, daß ein Mann von gesunder Beurtheilungskraft weder Historie, noch Geographie, noch Moral, um richtig zu schreiben, brauche? Die Beurtheilungskraft ist zwar der vornehmste Werkmeister bei Verfertigung eines Schauspiels, er hat aber noch viel andere untergeordnete Mitarbeiter, noch eine Menge Werkzeuge nöthig, und hierunter, behaupte ich, ist auch der Reim mit zu rechnen. — Kurz, reimen ist zwar die langsamste und beschwerlichste, aber doch die sicherste Weise zu arbeiten."

Neander ist Dryden selbst, wie er nicht undeutlich zu verstehen giebt. Er hatte die wenigen Stücke, die er damals noch für die Bühne gemacht hatte, alle gereimt, und er vertheidiget also seine eigene Sache, indem er dem Reime das Wort spricht. Sobald er aber mehr und geschwinder zu schreiben durch äußerliche Umstände gezwungen ward, setzte er seine Theorie beiseite und opferte, wie wir in der Folge sehen werden, den widerspenstigen Reim reellen Vortheilen auf.

Die Fortsetzung in dem nächsten Stücke.[1])

---

1) Die Fortsetzung unterblieb, da die Theatralische Bibliothek mit dem Vierten Stück zu erscheinen aufhörte. — A. d. H.

XIV.

Entwürfe ungedruckter Lustspiele des italienischen Theaters.[1]

Es ist bekannt, daß die Italiener den größten Theil ihrer Komödien aus dem Stegreife spielen und sich dabei blos nach kurzen geschriebenen Entwürfen richten, in welchen ohngefähr die Intrigue überhaupt, die Anzahl der spielenden Personen, die Folge der Scenen, einige der scherzhaftesten Einfälle und hier und da ein Theaterspiel bemerkt sind; die Ausführung der Rollen wird eines jeden Schauspielers eigener Geschicklichkeit überlassen. Viele von diesen Entwürfen sind sehr alt und haben sich seit undenklichen Zeiten von einer Bühne auf die andere, von einem Acteur auf den andern fortgepflanzt. Und je älter sie sind, desto vortrefflicher sind sie oft; ja, sie scheinen nicht selten Ueberbleibsel alter verlorner römischen Lustspiele eines Plautinischen Kopfes, wenigstens von der geringern Art der Mimen, zu sein; verunstaltete Ueberbleibsel zwar, aber doch Ueberbleibsel. Neuere Komödienschreiber haben sich ihrer auch sehr wohl zu bedienen gewußt, und besonders will man von Molièren wissen, daß er sich ungemein aus ihnen bereichert, und daß er, wenn man ihn zur Wiedererstattung dieses gelehrten Raubes zwingen könnte, der große komische Kopf vielleicht nicht mehr scheinen dürfte, für den er itzt durchgängig gehalten wird. Es ist diese Beschuldigung nicht ganz ohne Grund; nur muß man nicht glauben, daß sie

---

1) Theatral. Bibl., Viertes Stück. 1758. (XIV.) S. 129—298. — A. d. H.

dem Manne, dem man sie macht, schimpflich sei. Ein komischer Dichter von Molière's Gattung kann ohnmöglich Alles aus seinem Kopfe nehmen; andere Dichter können es weit eher, auch vielleicht andere komische Dichter, deren Personen man es aber auch ansiehet, daß sie alle in einem Gehirne erzeugt worden. Und was bekümmert sich endlich das Publicum darum, wo ein Molière den Stoff, es zu belustigen, hernimmt? Wenn das stehlen heißt, sagt das Publicum, so wollten wir wohl alle komische Dichter höflich ersucht haben, — gleichfalls zu stehlen.

Dieses nun und die Betrachtung, daß wir Deutsche ohne Widerrede unter allen gesitteten Völkern in dieser Art von Poesie die meisten Hülfsmittel bedürfen, haben mich bewogen, die besten Entwürfe ungedruckter italienischer Lustspiele zu sammeln und gleichsam ein Magazin für unsere komische Dichter anzulegen, aus welchem sie sich sicherer und zugleich unschuldiger versorgen können als aus ganzen gedruckten Stücken, die leicht selbst in einer Uebersetzung auf unserer Bühne erscheinen und sie also der Gefahr, verglichen zu werden, aussetzen möchten.

Ich werde mich zwar blos auf das italienische Theater zu Paris einschränken müssen; doch da auf diesem so viel berühmte Schauspieler ohne Zweifel den ganzen Reichthum aller italienischen Bühnen zusammengebracht und ausgeleget haben, so wird meine Sammlung dadurch zwar leichter, aber hoffentlich nicht unvollständiger werden. Ich muß noch erinnern, daß die wenigsten dieser Entwürfe alt sein werden — ich komme zu spät; die alten sind schon verbraucht —, auch daß nicht alle Entwürfe in italienischer Sprache gespielter, sondern nur in dem italienischen Geschmacke abgefaßter Komödien sein werden. Dieses Letztere zwar hätte ich kaum erinnern dürfen; denn wem ist es unbekannt, daß sich die italienischen Schauspieler in Paris gleichsam nationalisiret haben und ebensowohl in der französischen als in ihrer eignen Sprache spielen? Genug, daß es Entwürfe von lauter ungedruckten Stücken sein werden, welche den oben angezeigten Nutzen für unsere theatralischen Dichter haben können.

Die Entwürfe selbst sind theils zu Paris auf einzeln Blättern den Zuschauern zur Nachricht gedruckt worden, theils hat man sie periodischen Schriften, und besonders dem bekannten Mercur, einverleibet. Ein neues Werk aber, welches im Jahr 1756 unter dem Titel: Histoire des théâtres de Paris etc., in sieben nicht kleinen Duodezbänden zu Paris herausgekommen, hat seinen vornehmsten Werth von diesen gesammelten Entwürfen erhalten.

Nachdem ich also auch meine Quellen angezeigt, will ich nun die Entwürfe selbst vorlegen und sie so viel als möglich unter die verschiednen Verfasser zusammenbringen. Der erste von diesen Verfassern sei der ältere Riccoboni.*) Ihm mögen die übrigen, doch ohne alle Ordnung der Zeit, wie sie mir vorkommen, folgen.

1) Le joueur, in drei Aufzügen. Nach dem Entwurfe des ältern Riccoboni den 6. December 1718 zum ersten Male aufgeführt.

Der Beifall, welchen dieses Stück erhielt, war ein hinlänglicher Beweis, daß dieser Charakter, welchen Regnard bereits so glücklich auf das Theater gebracht hatte, auch noch von einer andern Seite mit nicht geringerm Glücke vorgestellt werden können. Der neue Spieler war in allen seinen Handlungen Spieler, und der Zuschauer erkannte ihn durchgängig darin. Sein Bedienter war der Einzige, dem die herrschende Leidenschaft seines Herrn für das Spiel bekannt war; seine Gebieterin selbst wußte von dieser seiner Schwachheit nichts, sie bildete sich vielmehr ein, daß er sein einziges Vergnügen an der Weltweisheit und an den schönen Wissenschaften habe, und daß er es nur aus Bescheidenheit und Wohlstand nicht eingestehen wolle. Dahin deutete sie denn auch alle Handlungen, die etwa seine wahre Meinung hätten verrathen können. Die Verwicklung des Stücks war einfach und voller Handlung, deren Feuer sich bis an das Ende vermehrte. Die Fabel war folgende:

In dem ersten Aufzuge ist der Spieler auf dem Punkte, sich zu verheirathen, und der Oheim seiner Braut kömmt mit dem Notarius, ihn den Heirathscontract unterzeichnen zu lassen. Der Notarius verlangt seine Bezahlung von ihm; da er aber Alles die vorhergehende Nacht verloren hat, so weiß er ihn in der Geschwindigkeit nicht besser loszuwerden, als daß er ihm eine goldene Tabatière verspricht und ihn also sehr zufrieden fortschickt. Kaum ist der Notarius weg, so kömmt ein Schuldner, der ihn um fünfundzwanzig Pistolen mahnet, die er ihm ehedem geliehen. Eine neue Verwirrung und neue Complimente; doch der Schuldner bleibt hartnäckig und läßt sich nicht abweisen; was ist also zu thun? Der Spieler giebt ihm seinen Heirathscontract zum Unterpfande und verspricht ihm, daß er ihn vor allen Andern von der

*) Von seinem Leben sehe man das Zweite Stück der Theatralischen Bibliothek, [oben] S. 423, und 461 in der Note.

Mitgift bezahlen wolle. Kurz darauf meldet man seine Gebieterin bei ihm an, und weil er von ihr für keinen Spieler angesehen sein will, so steckt er geschwind ein Spiel Karten, welches auf dem Tische lieget, zu sich in die Tasche. Indem er aber das Schnupftuch herauszieht, reißt er zum Unglücke einen Theil derselben mit heraus, welche seiner Gebieterin vor die Füße fallen, die doch im Geringsten keine üble Auslegung davon macht, sondern ihn mit dem Gebrauche, den Gelehrte gemeiniglich von den Karten machen, auf eine verbindliche Weise entschuldiget. Und für einen Gelehrten hält sie ihn in allem Ernste.

In dem zweiten Aufzuge giebt er seiner Gebieterin ein Festin, und eben als der Ball seinen Anfang nehmen soll, kömmt ein Seeofficier von seinen Freunden dazu. Dieser Mensch hat ganz und gar keinen Geschmack am Tanzen und beredet den Spieler unvermerkt, in ein Seitenzimmer mit ihm zu gehen, um eine Viertelstunde mit einander da zu doppeln. Unser Spieler, der itzt ziemlich bei Gelde ist und das Spiel weit mehr als seine Gebieterin liebt, bittet sie, den Ball unterdessen immer zu eröffnen, mit der Versicherung, daß er den Augenblick bei ihr sein wolle. Er hält ihr auch wirklich Wort, kömmt aber in einer solchen Verwirrung und mit so wilden Augen wieder zurück, daß man leicht errathen kann, er müsse Alles verloren haben. Seine Gebieterin, die nichts weniger als die wahre Ursache seiner Verwirrung und Unruhe vermuthet, zwingt ihn, in diesem peinlichen Zustande eine Menuet mit ihr zu tanzen. Er weigert sich vergebens; sie führt ihm zur Ursache an, daß ihm das Tanzen am Allerersten den philosophischen Streit wieder aus dem Kopf bringen werde, den er ohne Zweifel eben itzt mit seinem Freunde, dem Seeofficier, gehabt habe. Der Spieler, um die wahre Ursache seiner Verwirrung zu verbergen, giebt seiner Gebieterin also die Hand; da aber seine Zerstreuung gar zu stark ist, so unterbricht er nicht selten den Tanz und ist blos mit seinem Verluste beschäftiget. Bald sagt er seinem Bedienten, dem Harlequin, etwas ins Ohr, welches denn nicht selten Verwünschungen seiner selbst sind; bald sucht er überall in seinen Taschen, ob er gar nichts übrig behalten, und endlich überläßt er sich dem Unglücke, das ihm zugestoßen, so sehr, daß er zum Schlusse der Menuet ganz allein auf dem vordersten Theile des Theaters tanzet, indem seine Gebieterin ganz hinten gleichfalls allein tanzet, welches zu einem sehr lächerlichen Theaterspiele wird. Kaum aber hat sich der Spieler aus dieser Verwirrung herausgerissen, als er in eine andere verfällt.

Harlequin, den er vor seinem Verluste zu dem Tracteur geschickt hatte, um ein großes Abendessen nach dem Balle zu bestellen, bringt ihm die traurige Nachricht, daß der verdammte Tracteur eher durchaus nichts hergeben will, bis seine alten Rechnungen bezahlt wären; Alles, was er habe ausrichten können, wäre dieses, daß er den Tracteur mit hergebracht, um selbst mit ihm zu sprechen. Der Tracteur kömmt; der Herr und der Bediente bitten ihn leise und thun ihm alle mögliche Versprechungen: er bleibt unerbittlich. Seine Gebieterin wird unterdessen ungeduldig, siehet nach ihrer Uhr und findet, daß sie stehen geblieben ist; sie giebt sie dem Spieler, um von ihm zu erfahren, ob sie wirklich nicht gehe. Der Spieler nimmt sie und wendet sich wieder zu dem Tracteur, um ihn wo möglich noch zu bewegen; dieser aber, als er die Uhr sieht, fragt ihn geschwind, ob er sie ihm zum Unterpfande geben wolle. Der Spieler hält diesen Einfall für eine Eingebung und sieht sich auf einmal aus seiner Verwirrung. Er giebt ihm die Uhr sogleich, wendet sich zu seiner Gebieterin und sagt ihr, daß ihre Uhr wirklich stehen geblieben sei; wenn sie es aber für gut befände, so wolle er sie diesem Manne (indem er auf den Tracteur zeiget) mitgeben, welcher ohne Zweifel der geschickteste Uhrmacher in dem ganzen Reiche sei. Das junge Frauenzimmer ist es zufrieden, und der Spieler läßt die Uhr dem Tracteur mit den Worten, daß er sie morgen früh nur wiederbringen und seine Bezahlung sogleich dafür erhalten solle.

In dem ersten Auftritte des **dritten** Aufzuges sieht man den Spieler voller Verzweiflung; nachdem er sich so lange zwingen müssen und sich nun allein befindet, fängt er sein übles Glück nach aller Bequemlichkeit an zu verwünschen und zu verfluchen. Harlequin als ein redlicher Diener nimmt sich die Freiheit, ihm wegen seiner Aufführung Vorstellungen zu machen; allein er fällt ihm sogleich ins Wort und versichert auf das Theuerste, daß er nunmehr fest beschlossen habe, niemals wieder zu spielen; nach diesem Entschlusse fühlet er sich auch wieder in der vollkommensten Ruhe. In eben dem Augenblicke aber verrathen seine Geberden und seine Augen eine innere Verzweiflung, die seinem Vorgeben widerspricht. Unterdessen nimmt er sich doch vor, um die müßige Zeit, die er sonst auf das Spiel verwandt, anderwärts anzuwenden, sich auf die Poesie zu legen. Nachdem er die verschiedenen Gattungen derselben erwogen, so wählt er die dramatisch-komische, weil ihm sowohl die Vortheile als das Vergnügen in die Augen stechen, die ein Verfasser nothwendig genießen müsse, dessen Werke

öffentlich aufgeführet werden und den Beifall des Publicums erhalten. Um seinen Geist nun immer darauf vorzubereiten, so befiehlt er dem Harlequin, ihm ein poetisches Werk zu holen. Harlequin bringt ihm eines, welches den Titel führt: Der Spieler, ein Lustspiel des Herrn Regnard. Kaum aber hat Lelio, so heißt unser Spieler, die Augen auf diesen Titel fallen lassen, als er es zornig wegwirft und die Unverschämtheit der Schriftsteller verwünscht, die sich einen so wackern Mann, als ein Spieler sei, auf die Bühne zu bringen unterstehen dürfen. In eben dem Augenblicke kömmt der Bruder seiner Gebieterin zu ihm und fragt, ob er ihm nicht die Zahlung eines Wechselbriefes von viertausend Livres vorstrecken könne. Lelio bekömmt die Gedanken, daß er sich mit diesem Wechselbriefe vielleicht um so viel eher wieder helfen könne, da sich eben neue Spieler bei ihm eingefunden haben; er macht sich also kein Bedenken, dem Mario, dem Bruder seiner Braut, zu versprechen, daß er es mit Vergnügen thun wolle, und indem er den Wechsel vor sich hat, läßt er sich auch sogleich in das Spiel ein. Der Gläubiger, der in dem ersten Aufzuge vorgekommen, und dem er seinen Heirathscontract zum Unterpfande gegeben, kömmt zu dem Mädchen der Flaminia und fragt sie, ob ihre Gebieterin wirklich den Lelio heirathe. Er läßt sich übrigens nicht lange bitten, ihr zu sagen, daß ihm Lelio zur Versicherung einer beträchtlichen Summe den Heirathscontract eingehändiget habe. Violette giebt sogleich ihrer Gebieterin davon Nachricht; diese aber, die noch immer für den Lelio eingenommen ist, will es nicht glauben und kömmt auch eher nicht aus ihrem Irrthume, als bis sich der Tracteur wieder einstellt, sich entdeckt, ihr die Geschichte des Lelio erzählt und ihn für den entschlossensten Spieler erklärt. Endlich wird sie völlig davon überzeugt, als sie zwei Spieler aus dem Hause des Lelio kommen sieht, die das Silberzeug und die Stoffe, welche sie ihrem Bräutigam geschenkt, mit sich wegtragen. Sie entschließt sich, den Tracteur zu bezahlen, um ihre Uhr wieder zu haben, und verspricht den beiden Spielern, das Silberzeug und die Stoffe einzulösen. Lelio kömmt dazu, voller Verzweiflung wegen seines neuen Unglücks, und findet sich zwischen seiner Gebieterin, dem Oheim und dem Mario, den er um den Wechsel so schändlich gebracht hat. Jeder nimmt von ihm auf die empfindlichste Art, so wie es sein unordentliches Leben verdienet, Abschied, und er bleibt stumm und ohne Verantwortung da stehen. Zu seinem Glücke kömmt noch ein Freund dazu, der ihn aus dieser Verwirrung

reißt; er sei, sagt dieser Freund, im Begriffe, sich einzuschiffen und nach Peru zu gehen, und komme also, von ihm Abschied zu nehmen. Lelio antwortet ihm kein Wort, sondern holet seinen Degen, seinen Mantel und seinen Hut und bietet sich ihm zum Reisegefährten an. Der Freund ist es sehr wohl zufrieden; sie gehen also mit einander ab, nachdem Lelio vorher von dem Harlequin, dem er das Wenige, das ihm noch übrig geblieben, läßt, Abschied genommen und ihn gebeten, seine Gläubiger zu versichern, daß er sie in Peru nicht vergessen wolle.

2) L'Italien francisé, in fünf Aufzügen, nach dem Entwurfe des ältern Riccoboni den 30. Junius 1717 zum ersten Male aufgeführt.

Personen: Pantalon. Lelio, dessen Sohn. Harlequin, Bedienter des Lelio. Der Doctor. Silvia, die Tochter des Doctors. Flaminia, des Doctors Nichte. Scapin, der Flaminia Bedienter. Ein zweiter Bedienter der Flaminia, in ein Frauenzimmer verkleidet. Mario und dessen Bedienter Scaramouche. Die Scene ist in Mailand, vor und in dem Hause des Pantalon.

Lelio, ein junger Reicher von Adel, hatte zu Mailand Gelegenheit gehabt, mit Franzosen öfters umzugehen und dadurch an allen französischen Manieren einen außerordentlichen Geschmack bekommen. Diese Neigung ist mit der Zeit so stark geworden, daß das, was anfangs nur ein leichtes Vergnügen war, zu einer herrschenden Leidenschaft angewachsen. Er hat keine andre Ergetzung in der Welt, als daß er dieser galanten Nation nachzuahmen sucht, deren beständiger Anbeter er ist; er schätzet Alles, was sich nicht aus Frankreich herschreibt, für gering und verachtet ohne Unterschied, was Italien Schönes und Vortreffliches aufzuweisen hat.

Pantalon, des Lelio Vater, ist gesonnen, ihn zu verheirathen, und bestimmt ihm ein junges sehr schönes Frauenzimmer von gutem Stande, Namens Silvia, zur Gemahlin; weil er aber wider die Italienerinnen eingenommen ist und glaubt, daß sie voller Fehler und an Annehmlichkeit mit den französischen Damen gar nicht zu vergleichen wären, so will er von dieser Heirath durchaus nichts hören, blos aus der Ursache, weil Silvia keine Französin ist.

Eben da dieses vorgeht, kömmt Flaminia bei ihrem Oheim, dem Doctor, zu Mailand an und erfährt die wenige Achtung, welche Lelio gegen das italienische Frauenzimmer hat, und wie

sehr er hingegen für das französische eingenommen sei. Sie findet sich ungemein dadurch beleidiget, und in der Absicht, die Sache ihres Geschlechts und ihres Vaterlands zu vertheidigen, läßt sie sich dem Lelio unter dem Namen einer Französin, die sich einige Zeit bei dem Doctor aufhalten werde, vorstellen. Dieses giebt dem Lelio, der sich sogleich in sie verliebt, Gelegenheit, seine übertriebene Achtung der Französinnen durch neue Entzückungen an den Tag zu legen und ihre Vorzüge vor den Italienerinnen unendlich zu erheben. Da Harlequin, der schon seit langer Zeit Violetten liebt, seinen Herrn alle Augenblicke von französischen Damen reden und sie so außerordentlich loben höret, so fängt es ihm an zu gereuen, daß er diesem Mädchen sein Wort gegeben, und entschließt sich so wie sein Herr gleichfalls keine Andere als eine Französin zu heirathen. Violette, die über diese Untreue in Verzweiflung geräth, ersucht die Flaminia um ihren Beistand, die sogleich einen von ihren Bedienten als ein Frauenzimmer verkleiden läßt und ihn mit zu dem Lelio nimmt, wo Harlequin, der ihn für eine Französin hält, tausend Ausschweifungen mit ihm begeht. Und dieser doppelte Betrug ist der Inhalt dieser Komödie, deren Verwickelung und Auflösung darin besteht, und die sich endlich mit der Verheirathung der Flaminia und des Lelio endet.

3) Il marito vitioso, in fünf Aufzügen, nach dem italienischen Entwurfe des ältern Riccoboni den 29. Junius 1716 zum ersten Male aufgeführt.

Personen: Pantalon, ein Venetianischer Kaufmann, der sich zu Neapolis niedergelassen, Vater der Flaminia, des Mario und des Silvio. Harlequin und Violette, Bediente des Pantalon. Lelio, Liebhaber der Flaminia. Der Doctor. Scaramouche. Scapin.

Das Stück ist den Sitten von Venedig gemäß abgefaßt, und die Scene liegt in und vor dem Hause des Pantalon.

Pantalon, ein Venetianischer Kaufmann, der sich zu Neapolis niedergelassen, überläßt sich dem Trunke und geräth unter liederliche Leute, die ihn zu einem vollkommenen Trunkenbolde machen. Er versagt seine Tochter Flaminia dem Lelio, der sie heftig liebt, weil er ihn nicht für reich genug hält. Von den zwei Söhnen, welche er hat, Namens Mario und Silvio, nimmt sich der eine der Handlung sehr eifrig an, und der andre will durchaus reisen, wozu aber der Vater seine Einwilligung zu geben sich weigert.

Das liederliche Leben des Pantalon's macht, daß er seine Angelegenheiten gänzlich vernachlässiget, und in der Trunkenheit hat er den Doctor und den Scaramouche beleidiget, die sich deswegen zu rächen suchen. Harlequin liebt Violetten, welche ebenso wie er bei dem Pantalon in Diensten ist; er wird aber von ihr abgewiesen, weil sie den Scapin liebt. Gleichwohl verführt ihn die Liebe, die er zu ihr trägt, daß er ihr seinen Herrn zu bestehlen verspricht, weil er sich Hoffnung macht, nach geschehenem Diebstahle mit ihr davon zu fliehen und sie zu heirathen. Scapin macht sich die Trunkenheit des Pantalon zu Nutze und schiebt ihm anstatt einer Quittung, die er unterschreiben soll, eine Handschrift unter, in welcher er zu der Verbindung des Lelio mit der Flaminia seine Einwilligung giebt. Als der Alte wieder nüchtern wird und gleichwohl seine Unterschrift nicht leugnen kann, geräth er in außerordentliches Erstaunen darüber. Der Doctor, dem Pantalon schuldig ist, um sich wegen des von ihm angethanen Schimpfes zu rächen, läßt alle Waaren aus seinem Lager wegnehmen. Den Augenblick darauf bringt man ihm den Mario geführt, den Scaramouche in einem Zweikampfe verwundet hat, um die ihm gleichfalls von dem Vater erwiesene Beleidigung an dem Sohne zu rächen.

Sein zweiter Sohn Silvio nimmt ihm, als er schläft, den besten Theil seiner Casse und flieht damit fort, die Welt zu durchstreichen. Und damit das Unglück endlich vollkommen werde, stiehlt ihm auch Harlequin, den er allezeit für einen sehr getreuen Diener gehalten, auf Anstiften der Violette eine sehr beträchtliche Summe und giebt sie diesem Mädchen, die ihn aber zum Besten hat und mit dem Scapin davongeht. Pantalon erkennt nunmehr, daß sein liederliches Leben die Quelle aller dieser Unglücksfälle ist, versichert, vom Trinken gänzlich abzulassen, und endiget das Stück durch die Einwilligung, die er zu der Heirath der Flaminia mit dem Lelio ertheilet.

4) L'imposteur malgré lui, in fünf Aufzügen, nach dem Entwurfe des ältern Riccoboni den 4. Julius 1714 zum ersten Male aufgeführt.

Personen: Lelio Lindori, ein edler Genueser. Harlequin, dessen Bedienter. Capandro Ardenti, ein Alter. Flaminia, dessen Tochter. Mario, dessen Sohn. Silvia, Schwester des Lelio. Scaramouche, Liebhaber der Flaminia.

Die Scene ist zu Mailand, und dieser Entwurf selbst ist eigentlich aus einem spanischen Lustspiele des Moreto gezogen.

Lelio hatte in Genua, seinem Vaterlande, einen unbekannten Cavalier in einer vertrauten Unterredung mit seiner Schwester Silvia betroffen, sich mit ihm geschlagen und ihn verwundet. Weil er die Folgen dieses Zweikampfs fürchtet, welcher seinen Feinden Gelegenheit giebt, ihn in einen schlimmen Handel zu verwickeln, so flieht er nach Mailand. Als er in dieser Stadt ist, wird er in die Flaminia verliebt, von deren Familie er nichts weiß, und die er auch nicht anders als auf Spaziergängen sehen kann. Unterdessen (und hier fängt sich die Komödie an) trifft Scaramouche, ein vertrauter Freund eines alten Bürgers von Mailand, des Capandro Ardenti, dessen Tochter, die eben gedachte Flaminia, er heirathen soll, den Lelio an. Er wird durch die große Gleichheit, die er an ihm mit einem Porträt des Mario, des Sohnes des Capandro, findet, betrogen und nimmt ihn für eben diesen Mario, den man alle Augenblicke von Lissabon erwartet, wo er sich seit einigen Jahren aufgehalten. Lelio versichert den Scaramouche, daß er sich irre, und bemüht sich vergebens, ihn aus seinem Irrthum zu bringen. Dieser besteht darauf, daß er nothwendig Mario sein müsse, und überredet es auch dem alten Capandro, der sich durch die nämliche Aehnlichkeit hintergehen läßt und ihn zwingen will, sein Sohn zu sein und seine Wohnung bei ihm zu nehmen.

Harlequin, des Lelio Bedienter, ist voller Unwille, daß sich sein Herr diesen Irrthum nicht zu Nutze machen will, der ihm um so viel nützlicher sein könnte, da ihnen das Geld zu mangeln anfängt, weil sie allzu plötzlich abgereiset und die erwarteten Wechselbriefe außen blieben. Er entschließt sich also, die Weigerung seines Herrn durch eine in der Geschwindigkeit ersonnene Fabel wieder gut zu machen. Er erzählt dem Scaramouche und dem Capandro, daß sein Herr durch eine sehr gefährliche Krankheit das Gedächtniß gänzlich verloren habe, so daß man ihm Alles, was er vorher gewußt, wieder von Neuem beibringen müsse. Und gleich diejenigen Dinge, die ihm vorher am Geläufigsten gewesen, würden ihm itzt am Schwersten zu behalten, zum Exempel sein eigener Name und der Name seiner Familie. Dabei habe er sich denn in den Kopf gesetzt, daß er nicht Mario Ardenti, sondern ein gewisser Lelio Lindori sei, der Genua wegen eines gehabten Zweikampfs verlassen habe. Uebrigens spreche er von allen Dingen sehr vernünftig, daß man leicht mit ihm betrogen

werden könne, wenn man nicht die wahren Umstände wisse. Capandro und Scaramouche glauben diese Fabel, und je mehr Mühe sich Lelio also giebt, sie aus dem Irrthum zu bringen, desto hartnäckiger bestehen sie darauf, daß er Mario sei.

Endlich sieht sich Lelio gezwungen, nachzugeben, zwar nicht sowohl wegen des Mangels, in welchem er sich befindet, sondern vielmehr aus Gefälligkeit gegen den Alten, dessen Irrthum ihn zum Mitleiden bewegt, und den er sonst zur Verzweiflung zu bringen besorgen muß. Er folgt ihm also in sein Haus aus bloßer Höflichkeit; als er aber sieht, daß Flaminia des Alten Tochter ist, so verführet ihn die Liebe, in die Erdichtung des Harlequin's mit einzustimmen. Da es ihm sehr schwer wird, seine Leidenschaft zu verbergen, so spielt er nicht sowohl die Rolle eines Bruders als vielmehr eines Verliebten mit der Flaminia. Er widersetzt sich ihrer Verheirathung mit dem Scaramouche und verlangt sie für sich selbst. Die Ausschweifungen, zu welchen ihn seine Liebe bringt, werden auf die Rechnung seines verlornen Gedächtnisses geschrieben. Harlequin weiß sich dieser Erdichtung auch so wohl zu bedienen, daß nicht allein Capandro aus seinem Irrthum nicht kömmt, sondern auch Flaminia selbst nicht weiß, was sie glauben, und ob sie ihn für ihren Bruder oder für ihren Liebhaber halten soll.

Unterdessen kömmt Mario, welches eben der Cavalier ist, mit welchem sich Lelio geschlagen, nach Mailand, stellt sich seinem Vater vor, wird aber nicht erkannt und als ein Betrieger abgewiesen. Auf der andern Seite getraut sich auch Silvia nach ihrem Abenteuer nicht länger in Genua zu bleiben, und da sie erfährt, daß ihr Geliebter nach Mailand gereiset ist, so kömmt sie, ihn daselbst aufzusuchen, und erhält ihren Aufenthalt bei der Flaminia, bei welcher sie Nachricht von ihrem Geliebten einzuziehen hoffet. — Dieses ist nun der ganze Knoten dieses Lustspiels, welches sich endlich mit einer doppelten Heirath zwischen dem Lelio und der Flaminia, und dem Mario und der Silvia beschließt.

5) La métempsycose d'Arlequin, in einem Aufzuge. Nach dem Entwurf des ältern Riccoboni zum ersten Male aufgeführt den 19. Jänner 1718.

Flaminia will durchaus den Mario nicht heirathen, den ihr ihr Vater Pantalon vorschlägt, weil ihr, wie sie sagt, das Andenken des Adonis, dessen Geschichte sie gelesen, viel zu kostbar sei, als daß sie einen Andern lieben sollte. Sie fügt hinzu, ob Adonis gleich todt sei, so zweifle sie doch im Geringsten nicht,

daß seine Seele nach der Lehre des Pythagoras, von der sie völlig überzeugt ist, nicht in einen andern Körper übergegangen sein sollte, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach in den Körper eines Jägers, weil er an der Jagd ehedem so viel Vergnügen gefunden. Nach dem Exempel dieses ihres Liebhabers wolle sie sich auch gänzlich der Jagd widmen, um endlich einmal den liebenswürdigen Jäger, in welchen die Seele des Adonis gefahren, zu finden und ihn zu ihrem Gemahle zu machen. Pantalon ist hierüber in ebenso großer Verzweiflung als Mario, der die Flaminia auf das Zärtlichste liebt, und Beide suchen bei dem Scapin Rath und Hülfe, der sich die Unwissenheit des Harlequin's zu Nutze macht und ihn ohne Mühe überredet, daß die Seele des Adonis in seinen Körper gefahren sei. Er stellt ihn also der Flaminia in der Verkleidung eines Jägers vor und glaubet zuversichtlich, daß sein häßliches Gesicht sie von ihrer seltsamen Grille abbringen werde. Doch weit gefehlt, daß dieser Betrug diese Wirkung haben sollte, so unterhält er vielmehr die Flaminia in ihrem Wahne, und sie beschließt, den Harlequin seiner Häßlichkeit ungeachtet zu lieben, weil sie es aufrichtig glaubt, daß die Seele des Adonis in diesen Jäger gefahren sei. Doch endlich nimmt Scapin auch daher Gelegenheit, sich der Grillen der Flaminia und der Leichtgläubigkeit des Harlequin's noch weiter zu bedienen, und versichert, daß Mars auf die inständige Bitte des Mario den Harlequin verwandelt habe; daß dieser Gott die Verheirathung der Flaminia mit dem Mario durchaus verlange, dabei aber verspreche, daß die Seele des Adonis in den Körper des ersten Kindes, welches aus dieser Heirath entspringen werde, fahren solle. Flaminia heirathet also den Mario. Das Theater öffnet sich, es erscheinen Bauern und Bäuerinnen, welche die Verwandlungen des Narcissus, des Hyacinthus, der Daphne und Clytia vorstellen, und das Stück wird mit Singen und Tanzen beschlossen.

6) **Le père partial**, in fünf Aufzügen, nach dem Entwurfe des ältern Riccoboni den 29. Mai 1718 zum ersten Male aufgeführt.

Lelio, ein Edelmann von Ferrara, hatte sich nach dem Tode seiner Frau zu Venedig niedergelassen und seinen Sohn und seine Tochter, Mario und Flaminia, mit dahin gebracht. Die Letzte ist der einzige Gegenstand seiner väterlichen Zuneigung; er hat seine Augen nur für sie, und in allen Stücken ist er ihren Wünschen zuvorzukommen bemüht. Der Sohn hingegen ist der Gegenstand seiner Gleichgültigkeit, ja gar seines Unwillens; er kann ihn

nicht ausstehen. Das Vorurtheil, welches er noch überdieses für die Sitten Frankreichs hat, wo er sich einige Zeit aufgehalten, wird gleichfalls ein Anlaß zur Uneinigkeit zwischen ihm und seinem Sohne. Denn weil dieser blos die italienischen Sitten kennet, so ist er oft ganz anderer Meinung als sein Vater; da ihn hingegen Flaminia, welche ihre Rechnung bei der französischen Freiheit findet, in der Meinung bestärkt, daß dieses die einzige wahre und gute Lebensart sei. Durch diese List hat sie die völlige Freiheit erhalten, die Bälle, Schauspiele und Spaziergänge zu besuchen, und ist also von der Einsamkeit, in welcher das Frauenzimmer sonst gemeiniglich in Italien lebt, weit entfernt.

Ein junger Mensch, Namens Silvio, der in französischen Diensten stehet und nach Bologna gehet, um seinen Oheim da zu besuchen, den er lange nicht gesehen, siehet auf seiner Durchreise durch Venedig die Flaminia auf einem Balle; ihr Witz, ihre Manieren bezaubern ihn, und er wird auf das Heftigste in sie verliebt. Er hatte nicht erfahren können, wer sie sei; denn da sie Französisch sprechen konnte und dieser Cavalier der Gesellschaft als ein Franzose vorgestellet war, so hatte sie sich, um desto mehr verborgen zu bleiben, dieser Sprache bedienet. Unterdessen war er doch so glücklich gewesen, ihre Wohnung zu entdecken, und suchte seit dem Tage alle mögliche Gelegenheit, sie wiederzusehen, als er einst von ohngefähr die Violette, das Mädchen der Flaminia, die auf dem Balle um sie gewesen war, antraf. Er macht sich diesen glücklichen Augenblick zu Nutze, erkundiget sich nach ihrer Gebieterin und bemerkt mit unendlichem Vergnügen, daß sie seiner Begierde, sie wiederzusehen, und selbst seiner Liebe nichts weniger als zuwider ist. Allein Mario, der diesen Cavalier so oft um sein Haus hatte schleichen sehen, kömmt in eben dem Augenblicke mit dem Harlequin, seinem Bedienten, dazu und bezeigt seinen Unwillen gegen die Violette und den Silvio so laut, daß Lelio aus dem Hause herauskömmt, um die Ursache dieses Lärms zu erfahren. Violette entschuldiget sich, und Silvio weiß seine Sachen so gut zu machen, daß Lelio, als er von ihm erfährt, daß er ein Franzose sei, seinem Sohne Verweise giebt und dem jungen Fremden zugleich ungemein viel Höflichkeiten erweiset, ja sich sogar erbietet, ihn seiner Tochter vorzustellen, ob sie sich gleich noch vor ihrem Nachttisch befände. Silvio, der eine solche Gunst nie hätte hoffen dürfen, nimmt das Anerbieten an. Mario will sich dagegen setzen, Lelio aber, den seine Verwegenheit erzürnt, jagt ihn von sich und verbietet ihm, den Fuß wieder in sein Haus

zu setzen. Der vermeintliche Franzose hat also das Vergnügen, seine geliebte Flaminia zu sehen und sich an ihrem Nachttische zu befinden; allein sein Glück wird durch die Ankunft des Pantalon, welches der Schwager des Lelio und der Oheim der Flaminia ist, unterbrochen. Dieser Mann, ein Italiener von altem Schlage, hatte von seinem Neffen Mario erfahren, was bei dessen Vater eben itzt vorgegangen, und kömmt also sogleich, sich näher darnach zu erkundigen, und weil er es selbst sieht, daß man ihm keine Unwahrheit gesagt, so wird er gegen seinen Schwager ungemein aufgebracht. Silvio will sich wegbegeben, und die listige Flaminia, die sich fürchtet, ihr Vater möchte endlich dem Pantalon Recht geben, läßt ein paar erpreßte Thränen fallen und sagt zu ihrem Vater, damit sie ihm den Verdruß, den er täglich mit ihrem Oheim und ihrem Bruder ihretwegen habe, ersparen möge, so sei sie entschlossen, sich ins Kloster zu begeben, und bitte um seine Einwilligung dazu. Lelio wird durch die Thränen seiner Tochter erweicht und sagt seinem Schwager, daß er allein Herr in seinem Hause sein wolle; und ihm dieses zu beweisen, wolle er nicht allein, daß der fremde Cavalier seine Tochter besuchen, sondern sogar zu ihm in das Haus ziehen solle, und wem dieses nicht anstehe, der dürfte nur von ihm wegbleiben. Dieses Compliment setzet den Pantalon und Mario in die größte Verwirrung; das hieß nach ihrer Meinung, den Wolf in die Horden lassen. Sie mußten also auf ein Mittel wider dieses Uebel bedacht sein, allein ihr aufgebrachtes Gemüth verhinderte sie, auf ein gutes zu fallen. Sie beschlossen unter sich, Harlequin solle bei dem Lelio um Verzeihung bitten, damit er ihn wieder in sein Haus aufnehme und Harlequin auf alle Handlungen und Reden des jungen Franzosen und der Flaminia Acht haben könne; allein sie hatten nicht vorher gesehen, daß die zwei Verliebten Französisch mit einander sprechen würden und Harlequin also ebenso wenig ausrichten könnte, als ob er bei ihrem Umgange ganz und gar nicht zugegen wäre.

Unsre zwei Verliebte genossen das Vergnügen, sich zu lieben und es einander zu sagen, in Ruhe; sie hatten sich eine ewige Treue geschworen, als ein unvermutheter Zufall sie bald auf ewig getrennt hätte. Der Doctor, des Silvio Oheim, hatte vernommen, daß man seinen Neffen zu Venedig gesehen habe, und war also von Bologna dahin abgereiset. Weil er den Pantalon kannte, so wandte er sich zu allererst an ihn, um nähere Nachricht einzuziehen; doch da ihm Dieser keine geben konnte, so hatte der

Doctor beinahe die Hoffnung, seinen Vetter zu finden, aufgegeben, als ihm endlich ein bloßer Zufall, was er mit aller seiner Mühe nicht hatte erfahren können, entdeckte: er sahe nämlich den Silvio in das Haus des Lelio gehen und erkannte ihn. Er giebt sogleich seinem Freunde, dem Pantalon, davon Nachricht und bittet ihn, ihm eine Unterredung mit dem Silvio zu verschaffen. Pantalon, der nichts eifriger wünscht, als diesen jungen Menschen von seiner Muhme zu entfernen, bewilliget ihm diese Bitte sehr gern; wie sehr aber erstaunte der Doctor, als er seinen Neffen bei Erblickung seiner in der größten Verlegenheit sahe! Der junge Mensch sahe, daß Lelio zugegen war und auf alle seine Handlungen Acht hatte, und schloß bei sich, wenn er seinen Oheim erkennte, so würde man ihn für einen Betrieger halten und von seiner geliebten Flaminia trennen. Unterdessen drang der Oheim in ihn, er solle antworten, und bald hätte ihn sein Stillschweigen für schuldig erklärt, als ihn Scapin, sein Bedienter, aus dieser Verwirrung reißt. Er nimmt nämlich den Lelio beiseite und sagt ihm, daß dieser ehrliche Mann der Oheim des Silvio nicht sei, sich es aber zu sein einbilde; er sei über den Tod eines Neffen, der in französischen Diensten gestanden, ganz vom Verstande gekommen und hielte seitdem alle junge Leute, welche Französisch sprächen, für diesen geliebten Neffen; weil nun Silvio bereits zu Bologna einmal dieser seiner Thorheit ausgesetzt gewesen, so komme seine Verwirrung nur daher, weil er sich seinen Verfolgungen aufs Neue bloßgestellet sehen müßte. Lelio läßt sich dieses Märchen einreden und findet in der Physiognomie dieses ehrlichen Mannes wirklich etwas Wahnwitziges; endlich aber spricht dieser so gar vernünftig, daß er den Lelio überzeugt, man wolle ihn betriegen; er, der Doctor, sei wirklich der Oheim des Silvio und dieser junge Mensch ein Italiener und ganz und gar kein Franzose. Um sich noch mehr davon zu überzeugen, schlägt Pantalon vor, den Oheim mit dem Neffen allein zu lassen und ihrestheils aus einem nahen Zimmer auf das Betragen zwischen ihnen Acht zu haben. In diesen Fallstrick nun fiel Silvio nicht mehr wie billig. Lelio und sein Schwager überraschen ihn, indem er eben mit seinem Oheim Italienisch spricht, und machen ihn durch ihre Gegenwart ganz verwirrt. Flaminia, die diesen Betrug erfährt, erzürnt sich gleichfalls darüber; allein Silvio weiß sich so wohl zu entschuldigen und sagt ihr so viel zärtliche Dinge, daß sie ihm ohne viele Mühe vergiebt. Da aber gleichwohl die beiden Oheime und Harlequin dabei zugegen sind, so fällt Flaminia auf eine List. Sie sagt

zum Silvio: ob sie gleich eine fremde Sprache redeten, so würden sie doch ihre Geberden und ihr Ton verrathen, wenn sie nicht verdrießliche Geberden und einen erzürnten Ton annähmen, um die Anwesenden dadurch zu hintergehen. Diese scheinen auch wirklich sehr vergnügt darüber zu sein, so erzürnte Geberden zu sehen und einen so erbitterten Ton zu hören, eben da sich unsre zwei Verliebte eine ewige Liebe darin schwören und Beide niemals eines Andern zu sein sich wechselsweise versprechen. Doch Verliebte denken selten weiter als auf das Gegenwärtige, und so war es auch mit den unsrigen. Der Doctor drang in seinen Neffen, mit ihm abzureisen, und Flaminia sahe sich nunmehr auf dem Punkte, den Grafen Antonio wider Willen zu heirathen, dem sie ihr Vater bestimmt hatte. Sie mußten sich also noch einmal sehen, um einander aus der Verwirrung, in der sie sich beiderseits befanden, zu reißen. Es würde aber fast unmöglich gewesen sein, wenn der Witz der Flaminia ihr nicht eine neue List an die Hand gegeben hätte. Sie verlangt den Silvio noch einmal zu sehen, und unter dem Vorwande, ihm die Briefe wieder zuzustellen, die sie von ihm erhalten zu haben vorgiebt, händiget sie ihm einen ein, worin sie ihm Alles vorschreibt, was er nunmehr thun müsse, und dieses zwar in Gegenwart ihres Vaters, ihres Oheims und des Oheims ihres Silvio. Der entzückte junge Mensch geht sogleich ab, um den Anschlag der Flaminia auszuführen, die sich ihrestheils gleichfalls an den Ort begiebt, den sie dem Silvio beniemt hat. Bis hierher war Jedermann zufrieden; allein es ändert sich nun gar bald. Harlequin, welcher die Flaminia auf Befehl des Lelio begleitet hatte, kömmt kurz darauf wieder und meldet ihm, daß sich seine Tochter habe entführen lassen, und zwar von dem vermeinten französischen Cavalier. Was für ein Donnerschlag für ihn, und was für Gedanken fallen ihm nicht zugleich wegen seiner Parteilichkeit bei! Er beweinet eben sein Unglück, als sein Schwager ihm zu melden kömmt, daß er auf dem Wege nach seinem Landgute seine Nichte mit ihrem Liebhaber in einer Gondel angetroffen und sie sogleich angehalten habe; den Entführer habe er auf der Stelle ins Gefängniß bringen lassen, die Nichte aber unterdessen in seinem Hause verschlossen, bis sie ein Weiteres deswegen mit einander verabredet hätten. Lelio bezeiget seinem Schwager seine Dankbarkeit und gesteht ihm seine Ungerechtigkeit gegen seinen Sohn, der eben dazukömmt und von ihm mit aller ersinnlichen Zärtlichkeit empfangen wird. Er bittet für seine Schwester um Gnade; der erbitterte Lelio aber schlägt

sie ihm ab und erklärt, daß er sie durchaus auf Zeit ihres Lebens wolle einschließen lassen, weil es sonst, wie er sich ausdrückt, vielmehr eine Belohnung als eine Strafe für sie sein würde, wenn er sie ihren Liebhaber heirathen ließe.

Es ist etwas Außerordentliches, daß sich eine Komödie ohne Heirath und ohne Freude schließen sollte. Harlequin hält daher auch in dieser den Acteur, welcher abdanken will, auf und fragt ihn, ob die Komödie schon aus sei, und ob er nicht wisse, daß nach den Regeln des Aristoteles ein Lustspiel sich nicht wie ein Trauerspiel mit Traurigkeit und Moral enden müsse; wenigstens hätte der Verfasser den Entführer wieder auf das Theater bringen müssen, damit er oder zum Mindesten sein Bedienter ihren verdienten Lohn erhalten könnten. In eben dem Augenblicke bringen die Sbirren den Scapin, des Silvio Bedienten, geführt, und Harlequin ergreift diese Gelegenheit, die Komödie lustig zu beschließen, fällt über den armen Scapin und über die Sbirren her, prügelt sie Alle tüchtig herum und kömmt endlich wieder vor, dem Parterre zu sagen, daß sich nunmehr die Komödie nach den Regeln schließe.

7) L'Italien marié à Paris, in fünf Aufzügen, von dem ältern Riccoboni, zum ersten Male aufgeführt den 29. November 1729.

Es ist dieses das erste Stück, welches der ältere Riccoboni in Paris verfertigte. Anfangs wurde es nur in drei Aufzügen und in italienischer Sprache gespielet, und zwar bereits im Jahr 1716. Weil es aber vielen Beifall fand, so brachte es der Verfasser selbst ins Französische und erweiterte es zu fünf Aufzügen. De la Grange hat es hernach wieder in drei Aufzüge gebracht und in freie Verse übersetzt, nach welcher Uebersetzung es auch den 15. Junius 1737 abermals gespielt und in ebendemselben Jahre gedruckt worden. Weil aber diese letztere Uebersetzung von dem Originale, welches nie ganz bekannt geworden, in vielen Stücken abgeht, so verdient folgender Auszug aus diesem allhier eine Stelle.

Lelio öffnet die Scene mit Colombinen, dem Mädchen der Clarice. Diese Letztere ist eine Tochter des Pantalon's, und Lelio hat sie zu Paris geheirathet, wo sie von ihrer zartesten Kindheit an erzogen worden. Lelio, der zwar das Land, aber nicht seine Sitten verändert hat, verlangt, daß seine neue Gattin in Frankreich ebenso leben solle, als ob sie in Italien wäre. Claricen will diese Art von Sclaverei, der sie nicht gewohn ist, gar wenig

gefallen, und Lelio verlangt durchaus, daß sie der süßen Freiheit, in deren Besitz das schöne Geschlecht bei uns ist, entsagen soll. Er macht eine sehr satirische Abschilderung gegen die Colombine davon und giebt ihr zum Schlusse eine Liste von allen denjenigen Personen, die er nach seiner neuen Einrichtung aus seinem Hause verbannet wissen will. Singemeister, Tanzmeister, Claviermeister und besonders Putzmacherinnen und Modenhändlerinnen, Alle diese sollen nun und nimmermehr zu Claricen gelassen werden. Vergebens bittet ihn Colombine um Gnade, vergebens macht sie ihm wegen dieses und jenen Artikels Schwierigkeiten: dem Eifersüchtigen scheinet Alles verdächtig, der damit noch nicht einmal zufrieden ist, daß er seiner Gattin diese kleinen Ergetzlichkeiten entziehet, sondern ihr gar ihr Zimmer zu einem undurchdringlichen Gefängnisse und sich selbst zu dem unerbittlichen Kerkermeister desselben machen will. Indeß daß er noch mit diesen gefährlichen Anschlägen beschäftiget ist, kömmt ein Bedienter und sagt, daß der Graf, sein Herr, in Gesellschaft eines Barons und Ritters ihn schicke, um sich zu erkundigen, ob er (Lelio) zu Hause sei. Lelio, der ihm schon, noch ehe er in den Saal getreten, entgegengerufen, daß er nicht zu Hause sei, nennt ihn einen Unverschämten, daß er ihm nicht auf sein Wort habe glauben wollen; doch findet er noch für gut, ihm ein Trinkgeld zu geben, damit er Denen, die ihn geschickt, sagen solle, daß er ihn nicht zu Hause getroffen. Der Bediente nimmt das Geld, geht ab und wird von dem Lelio bis auf die Gasse begleitet. Während der Zeit hat Harlequin, der Bediente der Gräfin, Mittel gefunden, sich bei dem Lelio mit einem Briefe von seiner Gebieterin, den er der Clarice in ihre eigene Hände geben soll, einzuschleichen. Lelio, der den Augenblick dazukömmt, reißt dem Harlequin diesen Brief aus den Händen und eröffnet ihn ohne Umstände. Alle die gewöhnlichen Ausdrücke der Freundschaft, deren sich ein Frauenzimmer gegen das andre bedient, scheinen ihm die zärtlichsten Erklärungen eines Liebhabers an seine Geliebte zu sein, und damit sein Verdruß vollkommen werde, so meldet man ihm noch, daß die Frau Gräfin, der Graf, der Baron und der Ritter an seiner Thüre hielten. Er will sagen lassen, daß Niemand zu Hause sei, zum Unglücke aber hat sich Clarice schon von dieser ungestümen Gesellschaft am Fenster sehen lassen; er bindet ihr also nur ein, den Besuch abzukürzen. Doch er hätte es nicht nöthig gehabt, Claricen diese Sorge aufzutragen; seine Eifersucht richtet es weit besser aus. Jeder Kuß, den man seiner Frau giebt, durchsticht

ihm das Herz; er begeht tausend Ausschweifungen, und nachdem er der ganzen Gesellschaft, sie mag wollen oder nicht, ihren Abschied gegeben, bringt er Claricen wieder in ihr Zimmer und betheuert hoch, daß sie nie mehr herauskommen solle. Dieses, was bisher angeführt worden, ist ungefähr der Inhalt des ersten Aufzuges. Die übrigen enthalten kürzlich Folgendes:

Lelio erfährt, daß sein Schwiegervater Pantalon mit Ehstem eintreffen soll, und besorgt, daß sich Clarice wegen seiner Eifersucht beklagen möge. Er entschließt sich also, ihr mit der Wiedererlangung ihrer Freiheit zu schmeicheln; sie aber macht ihm wegen seiner außerordentlichen Härte Vorwürfe und versichert, daß sie, ihrem Elende ein Ende zu machen, fest entschlossen sei, zu sterben. Lelio, der über diesen Entschluß erschrickt, verspricht ihr, sich in Zukunft gütiger gegen sie zu bezeigen, und bittet sie, um ihr Beweise davon zu geben, von ihm Alles, was sie nur wünsche, zu verlangen. Clarice läßt sich besänftigen und schlägt ihm einen Spaziergang in die Tuileries vor, desgleichen die Oper und die französische und italienische Komödie zu besuchen. Alles das scheint dem Lelio allzu gefährlich; sie bittet ihn also, sie wenigstens auf einen Ball gehen zu lassen, der noch an ebendemselben Tage in einem benachbarten Hause gegeben werde. Weil sie in der Maske da erscheinen muß und sie es gern sehen würde, wenn er sie selbst maskirt dahin begleitete, so ist er es endlich zufrieden. Der Graf, der Baron und der Ritter finden sich gleichfalls auf diesem Balle ein. Clarice tanzt, und Lelio selbst kann sich nicht zu tanzen weigern. Unter dem Tumulte des Balls wird Clarice weggeführt; ihr eifersüchtiger Ehemann suchet sie vergebens, ruft sie überall und hält sie auf immer verloren. Endlich bringt man sie ihm wieder; er empfängt sie als ein grober Eifersüchtiger und schließt sie aufs Neue ein, um einem solchen Unglücke nicht ferner ausgesetzt zu sein. Kurz darauf trifft Pantalon ein und stellt ihm eine vermeintliche Nichte vor. Lelio hat eine Unterredung mit ihr und findet, daß ihre Sitten von den Sitten der französischen Damen so weit entfernt sind, daß er sie vor Vergnügen, sie den italienischen Sitten so ergeben zu wissen, umarmen will; sie aber beweiset ihm die Strenge ihrer Tugend mit einer Ohrfeige, worüber er vollends für Freuden ganz außer sich kömmt. Er steht nicht einen Augenblick länger an, ihr die Aufsicht über Claricen anzuvertrauen, und verspricht dieser Letztern eine völlige Freiheit, nur mit dem Beding, daß sie sich nie aus den Augen der tugendhaften Nichte entferne. Er befiehlt Claricen, sie zu

umarmen und sie aus Liebe für ihn zu küssen. Was aber geschieht? Pantalon entdeckt dem Lelio, daß diese Nichte nichts Anders als ein verkleideter Neffe ist, um vor den Verfolgungen seiner Feinde und der Gerechtigkeit sicher zu sein; er fügt hinzu, daß er zu dieser Verkleidung gezwungen worden, weil er zu Venedig einen Nebenbuhler bei einer gewissen Dame, die er geliebt, erstochen. Plötzlich verläßt Lelio seinen Schwiegervater und eilet, seine Frau von diesem Cavaliere wieder zu trennen; er jagt den Letztern schimpflich aus seinem Hause und verbietet ihm, den Fuß jemals wieder hineinzusetzen. Unterdessen kann Clarice die Verfolgung ihres Mannes nicht länger ausstehen und findet Gelegenheit, zu entfliehen. Sie begiebt sich mit der Gräfin, ihrer Freundin, nach einem Hause zu Chaillot, welches dieser Letztern gehört, und hier ist es, wo sich das Stück schließt. Clarice befindet sich da in guter und lustiger Gesellschaft, man singt, man tanzt; ehe sie sich's aber versehen, wird ihre Lustbarkeit durch die Ankunft des Eifersüchtigen unterbrochen, der mit großem Geschrei seine Frau als ein Gut, daß man ihm geraubet, wiederverlangt. Clarice aber erklärt sich rund und frei, daß sie den Rest ihres Lebens lieber in einem Kloster zubringen als wieder in ihr Gefängniß zurückkehren wolle. Lelio schwört, daß er ihr alle Freiheit, die sie nur wünschen könne, lassen wolle; sie ist zu verständig, als daß sie dieses Anerbieten mißbrauchen sollte; sie verspricht, nie anders als in seiner Gesellschaft auszugehen und bei keiner Lustbarkeit ohne ihm sich einzufinden. Die Aussöhnung kömmt also vermittelst der Gräfin und der übrigen gemeinschaftlichen Freunde zu Stande, und das Stück schließt sich vollends mit Tanzen und Singen.

8) La moglie gelosa, in drei Aufzügen, nach dem Entwurf des ältern Riccoboni.

Dieses ist das Stück, dessen Riccoboni in seiner Geschichte der italienischen Schaubühne selbst gedenket. Er hatte es bereits 1704 in Italien verfertiget, zu Paris aber ward es den 4. Junius 1716 zum ersten Male aufgeführt.

Die Personen sind: Lelio, der Gemahl der Flaminia. Violette und Harlequin, Bediente des Lelio. Mario, ein Freund des Lelio und Liebhaber der Silvia. Silvia, ein Frauenzimmer von Stande aus Genua, die sich von dem Mario entführen lassen. Scapin, Bedienter der Silvia. Pantalon, Vater der Flaminia. Scaramouche, Liebhaber der Silvia und Nebenbuhler des Mario.

Die Handlung der Komödie geht zu Mailand vor, zwischen dem Lelio und der Flaminia, dem Mario und der Silvia, und die Scene ist in und vor dem Hause des Lelio. Die beiden Erstern sind seit einiger Zeit mit einander verheirathet; und ob Lelio gleich es niemals weder an Achtung noch an Zärtlichkeit gegen seine Frau fehlen lassen, die ihn auf das Allerheftigste liebt und von Natur einen sehr argwöhnischen Charakter hat, so kann sie doch nichts beruhigen, sondern die Eifersucht bemächtiget sich bald ihres ganzen Herzens; sie glaubt, daß ihr Mann sie verrathe, und daß die Sorgfalt, mit der er ihr seit einigen Tagen Alles, was er thut, verbirgt, ein ungezweifelter Beweis seiner Untreue sei. Verschiedne Zwischenfälle, die sich während dem Stücke ereignen und auch wohl eine Person unruhig machen könnten, die der Eifersucht am Wenigsten fähig ist, bestärken die Flaminia vollends in ihrem Verdachte.

Mario ist ein alter und vertrauter Freund des Lelio. Er hat zu Genua ein Frauenzimmer von Stande, Namens Silvia, die ihn liebte und von ihren Anverwandten dem Scaramouche, einem Manne von vielem Ansehen, versprochen war, entführt. Nachdem Mario seine Gebieterin eine Zeit lang in einem Kloster verborgen, sahe er sich endlich genöthiget, einen sichern Zufluchtsort gegen die Verfolgungen der Anverwandten seiner Silvia und seines Nebenbuhlers zu suchen. In dieser Verlegenheit flüchtet er nach Mailand zu dem Lelio, der ihn in seinem Hause verbirgt und in einem Cabinette seines Zimmers verschlossen hält, ohne Jemanden in der Welt, auch nicht einmal seiner Frau etwas davon zu sagen. Er fürchtet, das Geheimniß möchte von ungefähr auskommen, wenn Mehrere darum wüßten, und die Anverwandten der Silvia, denen es zu Mailand nicht an mächtigen Freunden fehlt, möchten den Mario in seinem Hause selbst in Verhaft nehmen lassen, wenn sie erführen, daß er sich da verborgen hielte.

So stehen die Sachen, als sich das Stück anfängt. Flaminia, welche über die Veränderung, die sie seit einigen Tagen in dem Bezeigen ihres Mannes bemerkt, und über die Sorgfalt, mit der er ein Cabinet in seinem Zimmer verschlossen hält, unruhig geworden, beschuldigt ihn, daß er eine Mätresse darin verborgen halte. Lelio sucht sie durch Versicherungen seiner Treue zu beruhigen, doch ohne ihren Argwohn auf Unkosten seines Freundes und mit Gefahr, ihn zu verrathen, heben zu wollen. Flaminia erfährt, daß sich ihr Mann alle Tage in sein Zimmer zu essen

bringen läßt, welches sie noch mehr in ihrer Meinung bestärkt. Nichts aber scheint sie mehr von der Untreue ihres Mannes zu überzeugen, als daß sie zu zwei verschiedenen Malen die Silvia in dem Zimmer des Lelio antrifft, wohin sie unter zweierlei Kleidung gekommen war, um Nachricht von ihrem Mario einzuziehen. Unterdessen kömmt Scaramouche in Mailand an und bringt Empfehlungsschreiben an den Lelio mit. Er findet in dem Zimmer des Lelio ein Kleid der Silvia, welches ihr Mario ablegen heißen, weil sie es sonst in Genua getragen. Scaramouche erkennt es für das Kleid seiner Geliebten, und Flaminia, welche die Silvia darin gesehen hat, steht länger nicht an, sie für ihre Nebenbuhlerin zu halten. Sie trifft noch dazu den Lelio und Mario auf eine Art verkleidet und maskirt an, die sie in ihrem Verdachte zu bestärken vermag, und die Dazwischenkunft des Scaramouche verhindert auch den Lelio, ihren Argwohn durch die endliche Entdeckung des ganzen Geheimnisses zu heben. Endlich aber, da sie sich Alle in der größten Verwirrung befinden und Flaminia die ganze Welt von der Untreue ihres Mannes überzeugen zu können glaubt, wird sie selbst von dem schlechten Grunde ihrer Eifersucht überführt. Sie erfährt das Geheimniß, dessen Unwissenheit ihren Argwohn verursacht, und bittet ihren Mann, den sie mit Unrecht beschuldiget, um Verzeihung. Scaramouche ist genöthiget, seine Ansprüche auf die Silvia fahren zu lassen. Mario heirathet seine Geliebte, und Alles gewinnt einen glücklichen Ausgang.

9) Le sincère à contretems, in einem Aufzuge, von dem ältern Riccoboni, zum ersten Male aufgeführt den 21. October 1717.

Personen: Pantalon, Vater der Flaminia. Lelio, Sohn des Pantalon. Flaminia, Tochter des Pantalon. Mario, Liebhaber der Flaminia. Albert, des Pantalon Freund. Hortense, des Albert Tochter, an den Lelio versprochen. Scaramouche, des Lelio Freund. Harlequin, Bedienter des Pantalon. Die Scene ist in dem Hause des Pantalon.

Pantalon eröffnet die Scene, indem er den Harlequin aus dem Hause jagt, weil er ihn wegen seiner Dummheit und seiner übrigen bösen Eigenschaften, die er ihm vorwirft, unmöglich länger im Dienste behalten könne. Lelio kömmt dazu, tröstet den Harlequin und verspricht, ihn bei seinem Freunde, dem Scaramouche, unterzubringen. Er schreibt ihm daher ein

Empfehlungsschreiben, welches Harlequin mit vielem Vergnügen hintragen will. Lelio, der sich einer außerordentlichen Aufrichtigkeit überall befleißiget, rühmt anfangs in seinem Briefe die guten Eigenschaften dieses neuen Bedienten, kann sich aber doch nicht enthalten, hinzuzusetzen, daß Harlequin ein dummer Teufel, ein Säufer, ein Taugenichts sei rc. Harlequin händiget den Brief dem Scaramouche ein, der ihn, nachdem er den Brief gelesen, geschwind wieder abweiset und sich wegbegiebt. Pantalon tritt mit seinem Sohne Lelio auf; er sagt ihm gleich anfangs, daß er seine Heirath mit Hortensen, der Tochter des Herrn Albert, richtig gemacht und nun auch die Verbindung der Flaminia mit dem Mario zu Stande bringen wolle.

Pantalon sagt seinem Sohne im Vertrauen, daß er sehr wichtige Ursachen habe, diese beiden Heirathen zu gleicher Zeit vollziehen zu lassen; und zwar sei dieses die vornehmste, weil er wegen des wichtigen Processes, den er itzt habe, dem Mario die funfzigtausend Thaler nicht geben könne, die er ihm als die Aussteuer der Flaminia versprochen, und daß also, um doch sein Wort zu halten, Lelio die Hortense auf das Eheste heirathen müsse, damit das Heirathsgut, welches er mit ihr bekomme, unterdessen dem Mario als die Mitgift der Flaminia gegeben werden könne. Dieses nun, was Pantalon hier seinem Sohne vertrauet, will sich durchaus nicht zu der Aufrichtigkeit schicken, deren sich der Letztere befleißiget; unterdessen verspricht er doch, nichts davon zu sagen, und Pantalon geht ab. Flaminia kömmt hierauf und findet ihren Bruder, der ihr sagt, er habe eben itzt gehört, daß sie den Mario heirathen solle, er könne sich daher nicht enthalten, ihr als ein ehrlicher Bruder zu entdecken, daß Mario allen Arten des Vergnügens sehr ergeben sei und besonders gern allen Frauenzimmern, die ihm vorkommen, Schmeicheleien sage. Flaminia ist zwar über das, was sie von dem Charakter des Mario erfährt, verdrießlich, gleichwohl aber ist es ihr auch lieb, davon Nachricht zu haben, und begiebt sich weg. Nun findet Mario den Lelio; dieser wünscht ihm zu seiner Verheirathung mit der Flaminia Glück und bezeigt, wie viel Vergnügen und Ehre ihm diese Verbindung bringen werde; doch sagt er ihm auch zugleich, daß er als sein Freund und künftiger Schwager ihm unmöglich den Charakter seiner Schwester verbergen könne, die von einer so stolzen und gebieterischen Gemüthsart sei, daß Niemand mit ihr leben könne. Mario dankt seinem Freunde für die ertheilte Nachricht und geht ab. Albert kömmt

mit seiner Tochter Hortense und stellt sie ihm als seine versprochene Braut vor. Nach einigen Höflichkeiten von beiden Theilen bemerkt Albert eine gewisse Verwirrung und fragt ihn um die Ursache. Lelio erwidert, daß es seine Aufrichtigkeit nicht erlaube, ihm etwas zu verbergen, und gesteht ihm geradezu, daß die Aussteuer, die er seiner Tochter mitgeben wolle, aus seinen Händen in die Hände des Mario als die Mitgift für seine Schwester Flaminia, welche Mario heirathe, kommen solle. Pantalon, der dazukömmt, ist nicht wenig erstaunt, seinen schönen Anschlag durch die allzu große Aufrichtigkeit seines Sohnes vernichtet zu sehen. Mario und Flaminia werfen sich ihre beiderseitigen Fehler vor, und Albert sagt dem Pantalon, daß er seiner Tochter keine Aussteuer gebe, damit eine Andere damit ausgesteuert werden könne; ein Jeder geht also höchst mißvergnügt ab, und besonders flucht Pantalon auf seinen Sohn und dessen unzeitige Aufrichtigkeit. Dieser bleibt ganz allein und beschließt das Stück damit, daß er sagt, er könne unmöglich länger in einer Stadt bleiben, wo er die Aufrichtigkeit, deren er sich befleiße, nicht ausüben dürfe; er wolle sich daher an den Hof begeben und da die Kunst, sich zu verstellen, lernen, um in Zukunft weniger aufrichtig zu sein.

10) Le soupçonneux, in drei Aufzügen, von dem ältern Riccoboni, den 29. Jänner 1721 zum ersten Male aufgeführt.

Personen: Lelio. Silvia, dessen Schwester. Harlequin, dessen Bedienter. Pantalon. Flaminia, dessen Tochter. Violette, ihr Mädchen. Der Doctor. Mario, dessen Sohn. Verschiedene Bediente. Die Scene ist in Neapolis.

Erster Aufzug. Das Theater stellt das Zimmer des Lelio vor. Lelio eröffnet die Scene; er ist allein und scheinet unruhig. Er hat zwei Briefe in der Hand, einen von dem Mario, der sich auf dem Lande befindet, und den andern von der Flaminia, seiner versprochenen Braut. Der eine dringt in ihn, seine Heirath mit der Silvia, der Schwester des Lelio, zum Schlusse zu bringen, der andre Brief ist voller Zärtlichkeiten, die dem Lelio ein eitles Romanengeschwätze dünken und seine natürliche Unruhe nicht stillen können. Er sucht das Mittel, in das Herz seiner Geliebten sehen zu können. in sich selbst, schmeichelt sich, es gefunden zu haben, bezeigt, daß er den Mario mit Ungeduld erwarte, auf dessen Beistand er sich bei dieser Gelegenheit Hoffnung macht, und ruft seinen Bedienten Harlequin. Weil

Dieser noch nicht lange bei ihm in Diensten ist, so fragt er ihn nach seiner Familie, nach seiner vorigen Aufführung, und dieses Alles mit so augenscheinlichen Merkmalen des Argwohns, daß Harlequin verdrießlich und unruhig wird und durch seine Unruhe das Mißtrauen des Lelio vermehrt. Er fragt hierauf den Harlequin, wie es um sein Liebesverständniß mit Violetten stehe; Harlequin antwortet, daß er sich glücklich schätze, und sein Herr hält sich über seine dumme Beruhigung auf; doch Harlequin erwidert, daß er sich wohl hüten werde, der Violette einigen Argwohn spüren zu lassen; denn entweder sie liebe ihn nicht, und alsdenn wäre sein Argwohn umsonst, oder sie liebe ihn wirklich, und alsdenn könnte ihr ein unverdienter Argwohn leicht Gelegenheit geben, ihre Gesinnung zu ändern. Lelio findet sich durch die Anmerkung seines Bedienten einen Augenblick betroffen, er fällt aber bald wieder in seinen Charakter und sagt, daß er wenigstens kein Glück zu schmecken wisse, ohne es ganz zu kennen, und daß er daher durchaus seine Gebieterin auf die Probe stellen wolle. Man klopft an die Thüre; Harlequin meldet den Mario an, der vom Lande zurückkömmt. Nachdem Mario hereingetreten, läßt Lelio den Bedienten abgehen und schlägt Jenem vor, der Flaminia einen Liebesantrag zu thun, um ihm hernach hinterbringen zu können, wie er aufgenommen worden, weil er bei seiner angebornen Aufrichtigkeit unmöglich eher ruhig sein könne, als bis er von der Aufrichtigkeit Derjenigen, mit denen er zu thun habe, völlig überzeugt worden. Mario entschuldiget sich mit seiner Liebe gegen die Silvia, mit der ihn diese Verstellung leicht veruneinigen könnte; Lelio aber antwortet, daß er nach der verlangten Probe die Flaminia entweder heirathen oder ihr auf ewig entsagen und den Mario schon wieder mit seiner Schwester aussöhnen und ihre Heirath sogleich zu Stande bringen wolle; da er hingegen seine Einwilligung niemals geben werde, wenn seinem Verlangen kein Genüge geschehe oder ihn Mario gegen die Silvia oder sonst Jemanden in der Welt verriethe. Mario muß sich Alles gefallen lassen, und Lelio geht ab, nachdem er ihm vorher gesagt, daß er der Flaminia antworten wolle, und daß sie seinen Brief durch ihn, den Mario, noch vor Mittage erhalten müsse; er wolle ihr melden, daß er sich unpaß befinde, damit er einen Vorwand habe, sie den ganzen Tag nicht sehen zu dürfen und Mario seine Erklärung desto ungehinderter anbringen könne. Harlequin kömmt wieder auf die Scene und bittet den Mario, ihm einen Herren zu verschaffen; seiner sei allzu argwöhnisch, als

daß man mit ihm leben könne. Mario gesteht es beiseite zu, ermahnt aber den Harlequin, den Lelio nicht zu verlassen, der übrigens ein guter Herr und mit ihm zufrieden sei. Harlequin sagt ihm hierauf, daß ihn Silvia mit ihrem Bruder habe reden sehen und ihn, ehe er weggehe, sprechen wolle. Mario antwortet, Lelio sei itzt in seinem Cabinet und schreibe, diesen Augenblick müsse man sich also zu Nutze machen, und er wolle erwarten, was Silvia zu befehlen habe. Harlequin verläßt ihn, und Mario bleibt wegen dessen, was ihm Lelio aufgetragen, in größter Besorgniß. Silvia kömmt und fragt ihren Liebhaber, ob er die Einwilligung ihres Bruders erhalten habe; Mario erwidert, daß Lelio, bei dem er eben itzt aufs Neue angehalten, den Tag zu ihrer Vermählung noch nicht festgesetzt, sondern ihm nur versichert habe, daß sie mit seiner Vermählung an einem Tage zu Stande kommen solle. Lelio kömmt dazu, sieht sie mit einander reden und schöpft Verdacht. Harlequin, der mit ihm hineintritt, sagt, ohne Zweifel werde Mario seiner Schwester die öffentlichen Neuigkeiten des Krieges erzählen. Lelio antwortet ihm mit einem gezwungnen Lächeln, daß er sehr daran zweifle; er ziehet den Mario darauf beiseite, und Dieser versichert ihm, daß er wegen des Bewußten alle Verschwiegenheit beobachtet. Lelio, ohne sehr beruhiget zu sein, giebt ihm den eben itzt geschriebenen Brief. Mario geht mit einem Complimente gegen die Silvia ab und bittet sie leise, wegen ihrer Heirath in den Bruder zu dringen. Lelio, der sie beobachtet, sagt zu dem Harlequin, daß Mario ohne Zweifel seine Schwester bitte, ihm von ihrer gehabten Unterredung nichts zu sagen. Harlequin ist aus Gefälligkeit seiner Meinung, und Lelio dringt hierauf in seine Schwester, ihm nichts von dem zu verhehlen, was ihr Mario gesagt habe. Sie erröthet und gehorcht; Lelio wird dadurch noch unruhiger, will noch mehr wissen und droht ihr, ihre Heirath mit dem Mario zu verhindern, wenn sie nicht Alles aufrichtig bekenne. Harlequin ist auf seines Herrn Seite, und Silvia, die nichts weiter zu sagen weiß, geht mit Thränen ab. Doch hat Lelio seinen Verdacht noch nicht verloren, sondern ruft vielmehr, indem er hitzig auf- und abgeht: Mir! mir einen solchen Streich zu spielen! — Uns! sagt Harlequin, ihn nachäffend. Ich dachte es wohl! setzt Lelio hinzu. O, wahrhaftig, sagt Harlequin, wir können so gut betriegen wie sie, und uns soll man so leicht nichts weismachen! Indem wird an die Thüre geklopft; Pantalon und der Doctor treten herein und sagen dem

Lelio, daß sie den Augenblick, sich mit ihm näher zu verbinden, ungeduldig erwarteten; Pantalon nämlich soll sein Schwiegervater und der Doctor der Schwiegervater seiner Schwester werden. Lelio dankt ihnen, und da sie hinzusetzen, daß ihre Kinder ihm wegen seiner Uneigennützigkeit verbunden sein müßten, weil sowohl er als seine Schwester reichere Gatten leicht hätten finden können, so giebt Lelio zu verstehen, daß ihm alle diese Complimente verdächtig vorkommen; ja, da die zwei Alten noch weiter in ihn dringen, einen gewissen Tag festzusetzen, so antwortet er ihnen gar nicht, fordert von dem Harlequin seinen Hut und Degen und geht fort. Pantalon und der Doctor erstaunen darüber, und da sie den Harlequin um die Ursache dieses kaltsinnigen Bezeigens fragen, spielt er die Rolle seines Herrn nach, nimmt seinen Hut, seinen Gürtel, und was er sonst braucht, vom Tische und verläßt sie ohne alle Umstände. Sie laufen ihm nach, und der erste Aufzug ist zu Ende.

Zweiter Aufzug. Das Theater stellt die Gasse vor, in welcher Pantalon wohnet. Mario tritt auf und ist in der größten Verlegenheit, daß er etwas thun soll, was mit allen seinen Neigungen streitet, klopft aber doch an die Thüre des Pantalon an. Flaminia kömmt heraus, mit ihm zu sprechen; Violette ist bei ihr, die Mario wieder hineinzuschicken bittet. Hierauf, nachdem er ihr den Brief des Lelio übergeben, fängt er an, sich in sie verliebt zu stellen, und thut dieses auf eine sehr ungeschickte Weise. Endlich sagt er beiseite, daß er unmöglich länger eine falsche Person spielen könne; er wirft sich der Flaminia zu Füßen und bittet sie, das, was er ihr entdecken wolle, verschwiegen zu halten. Sie verspricht es, und er erzählt ihr die Thorheit seines Freundes, die er seiner Zärtlichkeit beimißt, und die sie ihm um so viel mehr verzeihen müsse, da Lelio ihre und seiner Schwester Heirath ohne Anstand vollziehen wolle, sobald ihm in diesem Stücke ein Genüge geschehen. Flaminia hört ihm ruhig zu; indem sie ihm aber antwortet, geräth sie in solche Hitze, daß ihm wegen seines Geheimnisses bange wird und er sie, sein Unglück nicht zu machen, beschwören muß. Sie besänftiget sich und sagt ihm, sie besorge es nicht heute zum ersten Male, daß sie die Gemüthsart des Lelio unglücklich machen werde; sie wolle daher ihre Maßregeln nehmen, ohne daß ihm Lelio etwas vorwerfen könne; er solle ihm nur unterdessen sagen, daß seine Liebeserklärung übel aufgenommen worden, und sich selbst eine Antwort, wie er glaube, daß sie sich am Besten schicke, erdenken,

Mario dankt ihr und geht, den Lelio aufzusuchen. Flaminia ist noch voller Unwillen und ruft Violetten. Sie erzählt ihr Alles, denket auf Mittel, sich zu rächen, und bittet sie, gleichfalls darauf bedacht zu sein. Harlequin kömmt, Violetten zu besuchen, und erzählt ihr, daß ihn Lelio argwöhnisch gegen sie machen wollen; Violette geräth darüber in Zorn, und ihre Gebieterin sagt ihr ins Ohr, daß ihr ein Mittel, sich zu rächen, beifalle; sie setzt hinzu, sie wolle dem Mario schreiben, daß sie ihn gern die folgende Nacht sprechen möchte, Violette solle unterdessen sich des Harlequin's versichern, damit man von allen Tritten und Schritten seines Herren Nachricht haben könne. Nachdem Violette wider den Lelio genug losgezogen, schlägt sie dem Harlequin vor, sie, wenn es Nacht geworden, zu besuchen, doch mit der Vorsicht, sich zu verkleiden; sie wolle ihn, sagt sie, nahe an dem Zimmer verbergen, wo sich ihre Gebieterin mit dem Mario unterhalten werde; wenn Mario alsdenn weg sei, würden sie Zeit genug haben, mit einander zu plaudern. Harlequin findet diese Einrichtung sehr vernünftig, nur befürchtet er, sein Herr werde ihm nicht auszugehen erlauben; unterdessen verspricht er doch, sein Bestes zu thun. Violette wünscht sich beiseite einen glücklichen Fortgang dieser Intrigue, blos um das Vergnügen zu haben, den Lelio eifersüchtig zu machen und sich dadurch an ihm zu rächen. Harlequin, der seinen Herren mit dem Mario kommen sieht, gehet ab, sich zu verkleiden. Mario stattet dem Lelio von dem, was er ihm aufgetragen, Bericht ab, erzählt, wie strenge sich Flaminia gegen ihn erzeigt habe, und wünschet seinem Freunde von Herzen Glück. Lelio glaubt ihm bald, und bald ist er wieder mißtrauisch, endlich hält er es für völlig ausgemacht, daß die vorgegebene Liebe des Mario der Flaminia nicht mißfallen habe, und verläßt ihn also voller Unruhe. Mario ist in der größten Verwirrung, und eben kömmt Violette und bringt ihm den Brief ihrer Gebieterin, mit Bitte, dem Lelio davon Wind zu geben. Sie versichert ihm, daß der Dienst, welchen er der Flaminia hierdurch erweise, ihm auf keine Weise nachtheilig sein solle; er verspricht, zu gehorchen, gehet ab, und Violette begiebt sich gleichfalls sehr vergnügt weg. Das Theater verändert sich und stellt das Zimmer des Lelio vor. Man sieht, wie Harlequin daselbst unter verschiednen Verkleidungen wählet, wie er sich entschließet, zwei auf einmal zu nehmen, um desto unerkenntlicher zu sein, und sich wirklich in dieser Absicht auszukleiden anfängt. Lelio überrascht ihn in dieser Beschäftigung und fragt ihn, was er machen will.

Harlequin bekennt ihm, daß Violette ihn zu sich bestellt habe, und bittet ihn bald mit Weinen, bald mit Lachen, sein gutes Glück nicht zu verhindern. Lelio verspricht es ihm, sagt aber, daß es noch nicht Nacht sei und er also noch Zeit genug habe, sich zu verkleiden. Harlequin umarmet seinen Herrn und macht verschiedne freudige Lazzis. Indem tritt ein Bedienter herein, der dem Lelio einen Brief vom Mario bringt, in welchem ihm Dieser meldet, daß Flaminia ihn (den Mario) zu einer nächtlichen Unterredung gebeten habe, daß er gehindert worden, ihm mündlich davon Nachricht zu geben, und daß er ohne seine Einwilligung nichts unternehmen wolle. Lelio schließt hieraus, daß er die Flaminia mit Recht in dem Verdacht gehabt habe, daß ihr die Liebe des Mario nicht mißfalle und er folglich nicht so sehr geliebt werde, als man es ihm bereden wolle. (Der Schauspieler muß hier wohl Acht haben, daß er Unruhe, aber nicht Eifersucht verrathe, und eben diesen Unterschied zwischen beiden soll der Verfasser dieses Stücks, welcher die Rolle des Lelio selbst spielte, unnachahmlich beobachtet haben.) Lelio fasset den Entschluß, dem Mario zu schreiben, daß er die Einladung der Flaminia annehmen und ihm morgen davon Nachricht geben solle. Er ruft, fordert von dem Harlequin die nöthigen Dinge zum Schreiben und unter andern auch Licht. Licht? sagt Harlequin ganz freudig; also ist es Nacht? — Nein, antwortet Lelio; sondern ich brauche nur Licht. Harlequin bringt ihm Alles, was er gefordert hat; sein Herr schreibt, versiegelt den Brief, giebt ihn dem Bedienten des Mario, fertiget ihn ab, steckt den Brief des Mario zu sich und sagt, daß ihm eben eine gute List beigefallen sei. Harlequin findet, daß die Nacht diesesmal länger außen bleibe als gewöhnlich. Lelio sieht ihn mit einem kaltsinnigen Blicke an und wirft ihm vor, daß er ihm nicht die Art und Weise vertrauet habe, wie ihn Violette in das Haus hineinbringen wolle. Harlequin antwortet ihm, daß sie ihn an der Thüre erwarten werde, und wiederholt Alles, was man in der vorigen Scene zwischen ihm und der Violette vorgehen sehen. Alle Augenblicke aber unterbricht er seine Rede, indem er sagt, es sei Nacht, er müsse fort. Lelio hält ihn jedesmal auf; endlich kehrt sich Harlequin um, macht eine Verbeugung und spricht: Ha! sein Sie willkommen, gnädige Frau Nacht! Ich wünsche Ihro Gnaden eine gute Nacht. Und hierauf will er mit Gewalt fort, Lelio aber hält ihn nochmals zurück und sagt, weil er selbst diese Nacht ausgehen wolle, so müsse er (Har=

lequin) zu Hause bleiben. Er läßt sich auch durch die Bitten des Harlequin's im Geringsten nicht bewegen, sondern sagt, daß er ihn sogar, um sich seines Gehorsams zu versichern, verschließen werde; weil es aber noch Tag ist, so geht er, seiner Schwester zu sagen, daß sie ihn nicht erwarten dürfe, und läßt sich in der Absicht den Mantel umgeben, den Harlequin, sich zu verkleiden, zurechtgelegt hatte. Er geht ab, Harlequin, voller Verzweiflung, macht sich den Augenblick zu Nutze, Violetten von dieser Verhinderung Nachricht zu geben. Das Theater verändert sich und stellt eine Straße vor. Flaminia erscheint und sagt Violetten, daß Lelio bei einer so gegründeten Ursache zum Verdacht sie ganz gewiß ausspioniren werde. Harlequin kömmt dazu, und Flaminia geht beiseite, damit ihn Violette desto ungehinderter ausfragen kann. Sie empfängt ihn mit vielen Liebkosungen; anfangs will er sich trösten und fängt an, mit ihr zu lachen, bald aber erzählt er ihr sein Unglück weinend und macht sich geschwind davon, weil er sieht, daß es Nacht wird. Flaminia kömmt wieder zu Violetten und sagt, daß sie Alles hinter der Thüre gehört habe, und daß ihr ein Mittel beigefallen sei, wie sie sich an dem argwöhnischen Lelio rächen könne. Sie sehen Licht kommen und begeben sich weg. Der Doctor und Pantalon erscheinen; Dieser hat eine Laterne in der Hand und sagt Jenem, daß er wohl bei ihm zu Abend speisen wolle, nur müsse er es vorher in seinem Hause melden. Er ruft Violetten, sagt, daß sie mit dem Abendessen nicht auf ihn warten sollen, und geht mit seinem Freunde fort. Lelio erscheint in einen Mantel eingehüllet; er verbirgt sich in einen Winkel, siehet die beiden Alten in das Haus des Doctors hineingehen, nähert sich dem Hause des Pantalon's und ruft Violetten, die sich stellt, als ob sie ihn für den Harlequin halte. Nach verschiednen Lazzis von beiden Seiten empfiehlt er ihr mit leiser Stimme, ja wohl Acht zu haben, daß sie nicht durch irgend ein Licht verrathen würden. Indem kömmt gleich Flaminia, die ein Licht in der Hand hat; sie will sich nach dem Fortgange ihres Anschlages erkundigen; Violette läuft ihr voller Zorn entgegen und schmählt, daß sie so ungeduldig und unvorsichtig ist, sie zu so unrechter Zeit zu beleuchten. Flaminia begiebt sich weg. Violette sagt zu dem Lelio, daß sie das Licht aus dem Zimmer genommen habe, in welches sie ihn führen wolle; sie nennt ihn beständig Harlequin, läßt ihn zu der Thüre hinein, die mitten auf dem Theater ist, und schließt nach ihm zu. Flaminia kömmt abermals wieder, mit einem Wachslichte in der

Hand, ruft Violetten und schilt, daß sie itzt allein und ohne Licht in dem Zimmer sei, da sie vielmehr den Mario an der Thüre erwarten sollte. Sie befiehlt ihr, um so viel mehr zu eilen, weil sie von dem Balcon Einen vorbeigehen sehen, von dem sie glaube, daß er es gewesen sei. Inzwischen aber geben sie einander mit Zeichen zu verstehen, daß Lelio dort eingeschlossen sei und sie also leise reden müßten. Violette geht, den Mario zu erwarten, und Flaminia bleibt allein und wünschet sich heimlich zu ihrer bevorstehenden Rache Glück. Mario kömmt; Flaminia begegnet ihm sehr hart und sagt, daß sie ihn nur deswegen habe rufen lassen, um ihm zu verbieten, jemals wieder vor ihre Augen zu kommen. Er geht dem Ansehen nach in der größten Bestürzung fort, und Flaminia fährt nach seinem Abtritte fort, vor sich theuer zu versichern, daß sie nie einen Andern als den Lelio lieben werde. Dieser hört es, macht ein Geräusch und will sich vor Freuden zu den Füßen der Flaminia werfen; Flaminia aber thut, als ob sie furchtsam wäre und einen Dieb zu hören glaubte, und ruft um Hülfe. Alle Bediente aus dem Hause kommen bewaffnet herzu; sie befiehlt ihnen ganz laut, sich eines Diebes zu versichern, der in dem nächsten Zimmer verschlossen sei, leise aber sagt sie, daß sie Alles, was sie ihnen befohlen habe, ja wohl beobachten und es genug sein lassen sollten, ihm Furcht einzujagen. Man öffnet die Thüre; Lelio dringt heraus, rennt die Bedienten übern Haufen, einer von ihnen thut einen Pistolenschuß in die Luft, der vermeinte Dieb verlieret Hut und Perrücke und macht sich davon.

Dritter Aufzug. Die Bühne stellt das Zimmer des Lelio vor. Harlequin liegt auf einem Tische und ist eingeschlafen. Er träumt und glaubt mit Violetten zu sprechen. Er bewegt sich und fällt herunter; er erwacht darüber, sucht Violetten, und da er sie nicht findet, merkt er endlich, daß er geträumt und der Tag ihn aufgeweckt habe. Lelio tritt herein. Harlequin erkennt ihn nicht sogleich und fürchtet sich vor ihm; nach einer Menge Lazzis erkennt er ihn endlich und fragt, was er mit seinem Hute und seiner Perrücke gemacht habe. Lelio giebt seinen Verlust einem heftigen Winde Schuld, der sie ihm weggenommen. Indem wird an die Thüre geklopft, und Harlequin bringt einen Bedienten der Flaminia hereingeführt, der dem Lelio einen Brief giebt, in welchem sie ihm meldet, daß ihr ein großer Verdruß zugestoßen, und daß, wenn ihre Heirath nicht noch diesen Tag zu Stande käme, sie sich morgen auf Zeitlebens in ein Kloster einschließen wolle. Lelio schmeichelt sich, daß die

Liebe des Mario ohne Zweifel dieser große Verdruß sei, und sagt zu dem Bedienten, daß er ihr sogleich selbst die Antwort bringen wolle und sie unterdessen versichern lasse, daß er alle Augenblicke bereit sei, ihr zu gehorchen. Er erkundiget sich bei dem Bedienten nach der Gesundheit seiner Gebieterin; dieser antwortet, daß sie sich nicht allzu wohl befinde, weil sie sich von dem Schrecken noch nicht erholt, den sie vergangene Nacht gehabt habe, indem man einen Dieb bei ihr eingeschlossen gefunden, der seinen Hut und seine Perrücke in Stiche gelassen. Das muß also, sagt Harlequin, eine sehr unglückliche Nacht für die Hüte und Perrücken gewesen sein. Sein Herr befiehlet ihm zu schweigen und fertiget den Bedienten der Flaminia ab. Harlequin fängt wieder an, von den Hüten und Perrücken zu reden, Lelio wird ungeduldig; indem wird angeklopft, und der Doctor tritt mit dem Pantalon herein. Die zwei Alten liegen dem Lelio aufs Neue an, den Tag zu seiner und der Silvia Verheirathung festzusetzen; er antwortet, er sei bereit, zu schließen, und wolle ihnen mit seiner Schwester zu dem Pantalon folgen, wo sie den Notarius könnten hinkommen lassen. Silvia kömmt hierauf und sagt ihm, daß sie ihn im Traume in großer Noth, unter wilden Thieren gesehen habe, die ihn zerreißen wollen. Lelio gestehet vor sich, daß es diesem Traume nicht ganz an Wahrheit fehle. Mario kömmt dazu, grüßet die Silvia und ziehet den Lelio beiseite und erzählt ihm, daß er seinetwegen sehr gemißhandelt worden. Lelio unterbricht ihn und sagt, er wisse bereits Alles und werde ihm die Ruhe seines künftigen Lebens zu danken haben. Mario und Silvia dringen wegen ihrer Verbindung in ihn; er sagt ihnen, was er eben itzt mit dem Pantalon und dem Doctor abgeredet habe, und sie fallen ihm Beide um den Hals. Auch ich? sagt Harlequin, auch ich werde Violetten heirathen dürfen? — Ohne Zweifel, antwortet Lelio, und Harlequin fällt ihm gleichfalls um den Hals. Die Umarmungen fangen von Neuem an, und so gehen sie endlich mit einander ab. Das Theater verändert sich und stellt die Straße vor, wo Pantalon's Haus ist. Man erblickt den Doctor, den Pantalon und den Notarius, die auf das Haus zueilen, damit sie Lelio finden und keinen Verdacht zu irgend einem Argwohne haben möge. Doch Lelio, Silvia und Mario holen sie noch ein, und sie gehen Alle zusammen hinein. Das Theater verändert sich abermals und stellt das Zimmer der Flaminia vor, wo sie zu Violetten sagt, daß sie noch gar nicht wisse, wie sie mit dem Lelio ohne Nachtheil

des Mario werde brechen können. Violette giebt ihr den Brief des Mario an den Lelio, den Dieser, als er sich davonmachen müssen, verloren hatte. Flaminia lieset ihn mit großer Freude und sagt, daß sie ihn sehr gut werde brauchen können. Indem kommen die Väter und die Liebhaber dazu. Man unterzeichnet die beiden Contracte. Flaminia bemächtiget sich derselben, giebt dem Mario den, der ihn angehet, wirft dem Lelio seinen Argwohn und sein beschimpfendes Verfahren vor, welches sie durch den Brief, den er bei seiner Flucht verloren, erfahren habe, und zerreißt den Contract, den sie kurz zuvor unterzeichnet hatte. Pantalon billiget das Verfahren seiner Tochter und begiebt sich mit ihr weg. Lelio bleibt ganz verwirrt; Silvia tröstet ihn und giebt ihm den Rath, in Zukunft nicht mehr so argwöhnisch zu sein. Lelio aber nimmt sich im Zorne vor, es mehr als jemals zu sein; denn, sagt er, dieser Brief enthält eine Verrätherei, gegen die ich nicht genug auf der Hut gewesen bin. In Zukunft will ich mich auch vor dem Hunde und der Katze in dem Hause in Acht nehmen und auch meinem Hemde nicht mehr trauen. Er gehet voller Wuth ab. Mario und Silvia folgen ihm in der Absicht, ihn mit Flaminien wieder auszusöhnen, und Harlequin sagt, er wolle gehen und sehen, ob die Thorheit seines Herren auch nicht seiner Heirath Unglück gebracht habe, womit die Komödie sich endet.

11) **Les erreurs de l'amour, ou Arlequin notaire maltraité,** in drei Aufzügen, nach dem Entwurfe des ältern Riccoboni zum ersten Male aufgeführt den 23. Mai 1717.

Lelio liebt die Silvia und wird wieder von ihr geliebt, und Flaminia liebt den Lelio, der sie aber nicht liebt. Sie verfolgt ihn also überall, wo sie ihn mit der Silvia zusammen findet, und dieses unter verschiedenen Verkleidungen; kurz, sie thut Alles, was die Eifersucht einem Frauenzimmer eingeben kann. Harlequin, der als ein Notarius verkleidet erscheinet, wird ausgeprügelt und lacht, als ob er toll wäre, weil sich Die, die ihn prügeln, wie er sagt, in der Person irreten. — Das Stück war nach den Sitten von Venedig eingerichtet.

Coypel.*)

1) L'éducation perdue, in einem Aufzuge. Von dem Herrn Coypel entworfen und den 23. Octobr. 1717 zum ersten Male aufgeführt.

Ein italienischer Herr, Namens Lelio, hat aus seiner Ehe nicht mehr als ein einziges Kind, welches ein Sohn ist, den er bei einer Müllerin auf dem Lande in die Kost gegeben. Als er nach der Zeit Wittwer wird, will er diesen seinen Sohn, den er Mario nennen lassen, wieder zu sich nehmen, und da er eine Kette und das Porträt seiner Mutter, welches Beides er ihm um den Hals gehangen, als er ihn in die Kost gethan, nicht bei ihm findet, so fragt er die Müllerin nach der Ursache, die ihm denn sagt, daß sie das Eine wie das Andre verloren habe. Lelio glaubt ihr und nimmt den Sohn, den sie ihm vorgestellt und er für den seinen hält, mit. Auf seinem Rückwege findet er ein Kind an dem Ufer des Flusses von dem Alter seines Sohnes, und das viel Artigkeit zeiget; er erbarmt sich über dieses Kind, nimmt es mit und läßt es mit seinem Sohne unter dem Namen Lindori zugleich erziehen. Bei dem Lindori schlägt die Erziehung sehr wohl an, und seine Aufführung ist ungemein sittsam, da hingegen Mario ein liederlicher Wildfang wird. Lindori macht mit der Silvia, der Tochter des Pantalon's, der sie mit dem Mario verheirathen will, weil ihn Lelio darum angesprochen, Bekanntschaft. Ehe aber Pantalon seine Tochter den Mario zu heirathen zwingen will, erkundiget er sich vorher bei dem Harlequin, dem Bedienten des Mario, wegen der Aufführung seines Herren. Harlequin, in einer Kleidung mit Bändern, ein spanisches Rohr unter dem Arme und ein Reibeisen und Tabak in den Händen, spielt einen lächerlichen Petitmaitre und erklärt dem Pantalon, daß sein Herr der glücklichste und zugleich der freieste und lustigste junge Mensch von der Welt sei, der sich alle Tage neue Ergetzlichkeiten in der Oper, in der Komödie, vor dem Spieltische, im Weinhause, bei Frauenzimmern zu machen wisse. Da Pantalon dieses hört, sagt er dem Lelio den Handel auf und will seine Tochter dem Mario

*) Charles Antoine Coypel war erster Maler des Königs und Director der königlichen Akademie der Malerei und Bildhauerkunst zu Paris. Er starb an diesem Orte den 14. Junius 1752 in einem Alter von 58 Jahren. Er hat sowohl für die französische als italienische Bühne gearbeitet. Seine Stücke für die letztere aber waren weiter nichts als Entwürfe, dergleichen dieser und der folgende ist, und die von den Schauspielern aus dem Stegreife ausgeführt und daher niemals gedruckt worden.

nicht geben. Unterdessen führt Dieser den Lindori nebst zwei Frauenzimmern in die Oper, und wie sie wieder herauskommen, zwingt Mario den Lindori, den Degen zu ziehen. Mario wird von ihm entwaffnet, und Lindori schenkt ihm aus Großmuth und aus Dankbarkeit das Leben, worauf aber Mario angehalten und in das Gefängniß gebracht wird. Unterdessen kömmt der Bruder von der Amme an und bringt einen Brief an den Lelio, in welchem sie ihm meldet, daß sie bei Annäherung ihres Todes ihr Gewissen zwinge, ihm zu entdecken, wie Mario ihr eigner Sohn sei, und daß der seinige in dem Flusse bei der Mühle umgekommen, weswegen sie denn vorgegeben, daß die Halsschnur und das Porträt verloren gegangen wären. Da Lindori von der Halsschnur und dem Porträt reden höret, so zeigt er Beides vor, wird dadurch für den Sohn des Lelio erkannt und heirathet die Silvia. Lelio will hierauf den Mario von sich stoßen, Lindori aber bewegt seinen Vater, daß er ihn auf ebendemselben Fuße, auf welchem Lindori vorher gewesen, bei sich behält.

2) Le défiant, in drei Aufzügen, von Ch. An. Coypel, den 10. Julius 1718 zum ersten Male aufgeführt.

Personen des Stücks: Lelio, der Mißtrauische. Flaminia, des Lelio Tochter. Pantalon, des Lelio Bruder. Mario, Liebhaber der Flaminia und Freund des Pantalon. Violette, der Flaminia Mädchen. Arlequin, des Lelio Bedienter. Scapin, ein andrer vertrauter Bedienter des Lelio. Pierrot, ein Anverwandter des Scapin.

Lelio hat nur eine Tochter (Flaminia), die er gern an einen Mann von Stande verheirathen wollte. Pantalon, sein Bruder, kömmt und will für den Mario um sie werben, welches ein junger Mensch von Familie ist, und den Flaminia liebt. Allein Lelio will sie ihm nicht geben, weil man ihm gesagt hat, daß Mario ein Wenig frei lebe und sein Vermögen eher als ein Andrer durchbringen werde. Dieser abschläglichen Antwort wegen ist Mario ziemlich verlegen und weiß nicht, wie er mit seiner Gebieterin zu sprechen kommen soll, weil Lelio so mißtrauisch ist, daß sich Niemand seinem Hause nähern darf, von dem er nicht glaube, daß er ihn bestehlen wolle. Gleichwohl findet Mario ein Mittel, hineinzukommen und die Flaminia zu sehen, die ihm verspricht, daß sie niemals eines Andern als die Seinige sein wolle. Sie verlassen einander eben, da Lelio dazukömmt und aus vollem Halse als ein Besessener schreit: Dieb! Dieb! man bestiehlt mich! Er hält einen Menschen am Kragen, der einen

Sack mit tausend Livres trägt, und den er aus seinem Cabinette herauskommen sehen, das er nach sich zuzuschließen vergessen hatte. Lelio bildet sich ein, daß ihm dieser Mensch das Geld gestohlen habe, es ist aber gleich das Gegentheil. Denn dieser Mensch ist ein Bedienter eines Freundes vom Lelio, dem er hundert Pistolen geliehen hatte, und der Freund schickt sie ihm itzt durch seinen Diener wieder, welchem Lelio bis itzt weder Zeit noch Freiheit gelassen, seine Commission auszurichten. Nachdem er es nun gethan, läßt ihn Lelio zwar wieder gehen, befiehlt aber dem Harlequin, ihn bis auf die Straße zu begleiten, damit er nicht noch etwas bei dem Herausgehen mitnehmen möge. Lelio fragt den Scapin, welches sein vornehmster Bedienter und sein Vertrauter ist, wegen der Heirath seiner Tochter um Rath und läßt sich verlauten, daß er sie dem Mario nicht geben wolle. Scapin sagt, er kenne einen sehr reichen Marquis, der sich wohl für seine Tochter schicken möchte; da ihm aber seine Eltern sehr früh gestorben wären und er auf dem Lande erzogen worden, so könne es leicht sein, daß er nicht alle die Artigkeiten einer in der Stadt und in der großen Welt erzogenen Person besitze. Lelio aber erwidert, daß dieses nichts zu bedeuten habe, und daß er ihn nur solle kommen lassen. Dieser Marquis ist **Pierrot**, der Sohn eines reichen Bauers, des Bruders vom Scapin, der diesen seinen Vetter gern mit der Flaminia verheirathen wollte. Er läßt ihn sehr prächtig auskleiden und stellt ihn dem Lelio und der Flaminia unter dem Namen des Marquis de la Pierre vor, und Lelio sagt seiner Tochter, daß dieses der Gemahl sei, den er ihr bestimme. Der Marquis sagt tausend abgeschmackte Dinge; er nennt den Scapin seinen Vetter, ob es ihm Dieser gleich ausdrücklich verboten. Und nun kömmt auch Harlequin dazu, der vollends Alles zu nichte zu machen drohet; denn da er den Pierrot auf dem Dorfe gekannt hat, wo er sein Spielgeselle sonst gewesen war, so läuft er auf ihn zu, umfaßt ihn und sagt ihm tausenderlei närrisches Zeug. Scapin macht dieses Alles, so viel ihm möglich, bei dem Lelio wieder gut.

Unterdessen ist Mario wegen der Ankunft dieses Marquis und wegen der Hartnäckigkeit des Lelio, ihm seine Tochter nicht zu geben, sehr verlegen. Er wendet sich an Violetten, welches Scapin's Liebste ist, und bittet sie, die Heirath hintertreiben zu helfen. Violette, die sonst bei dem Scapin Alles vermag, thut ihm den Vorschlag und verspricht, ihn zu heirathen, wenn er den Lelio dahin bringen wolle, daß er dem Marquis de la Pierre

seinen Abschied ertheile zc. Scapin aber, der gleich, da ihm Violette diesen Vorschlag thut, seinen Herrn kommen sieht, sagt ganz laut, daß er sich wohl hüten werde, seinen Herrn zu verrathen, und daß Flaminia nichts Bessers thun könne, als den Marquis de la Pierre zu heirathen zc. In diesem Augenblicke kömmt Harlequin dazu und sagt, daß in dem Hause, und zwar in Scapin's Kammer, Feuer ausgekommen sei. Lelio läuft sogleich hin, läßt das Feuer löschen und steckt eine Brieftasche, die dem Scapin gehört, und die er auf dem Tische gefunden, zu sich. Ehe er sie ihm aber wiedergiebt, sucht er sie vorher durch, um zu sehen, ob Scapin nicht irgend eine Rechnung für ihn bezahlt bekommen. Da findet er nun unter seinen Papieren einen Brief von Pierrot's Vater, der dem Scapin schreibt, daß es sehr viel gewagt sei, den Pierrot für einen Marquis ausgeben zu wollen, weil er viel zu ungeschliffen wäre, diesen Charakter lange zu behaupten. Ehe Lelio aber durch diesen Brief, den er in der Brieftasche gefunden, Licht erhält, hat sein Bruder Pantalon eine sehr lustige Scene mit ihm. Pantalon will mit dem Lelio wegen der lächerlichen vorhabenden Verheirathung sprechen; Dieser aber nach seiner mißtrauischen Gemüthsart glaubt, daß er ihm Wagen und Pferde abborgen wolle, und bringt daher, ohne ihm Zeit zu lassen, sich zu erklären, eine lange Reihe von Entschuldigungen vor, warum er sie ihm nicht leihen könne. Und als er hört, daß itzt von ganz etwas Anderm die Rede sei, bildet er sich ein, daß er Geld von ihm borgen wolle, und läßt sich daher weitläuftig über die elenden, geldklemmen Zeiten aus zc. Endlich wird Lelio durch die Gründe seines Bruders und durch den gefundenen Brief von der Untreue des Scapin's überzeugt, jagt ihn mitsammt dem Pierrot fort, ruft seine Tochter und verspricht sie dem Mario zc.

Die Kunstrichter setzten an diesem Stücke aus, daß der Charakter des Mißtrauischen nur sehr obenhin behandelt sei und mit dem G e i z i g e n des M o l i è r e zu viel Aehnliches habe zc. Desgleichen schien es ihnen sehr seltsam zu sein, daß ein so mißtrauischer Mensch, als Lelio ist, gleichwohl gegen den Scapin, der ihn bei der Nase herumführt, nicht das geringste Mißtrauen bezeige.

Noch hatte Harlequin eine sehr lustige, episodische Scene darin, als er nämlich aus dem Hause seines Herrn herauskam und sein Ränzel mit sich brachte, damit es nicht etwa mit verbrennen möge. Er sucht es durch, und da er sein bestes Hemde nicht darin findet, so geht er wieder hinein, um dieses noch zu holen. Er bringt es auch wirklich, sieht aber, als er zurückkömmt, daß

ein Dieb mit seinem Ränzel davongeht. Er betrachtet ihn, sieht ihm nach, und der Dieb läßt sich auch auf eine komische Weise auf allen Seiten und in mancherlei Stellungen von ihm betrachten, so daß diese stumme Scene nach vielfältigem Hin- und Wiedergehen sehr lächerlich ausfällt. Der Dieb kömmt endlich mit dem Ränzel davon, und Harlequin kömmt allein wieder vor auf das Theater und spottet über den Dieb, daß er gleichwohl sein bestes Hemde nicht bekommen habe, welches er den Zuschauern in einem sehr elenden Zustande weiset.

3) **L'impatient**, in einem Aufzuge, nach dem Entwurfe des Herrn Coypel den 10. November 1717 zum ersten Male aufgeführt.

Lelio, welches der Charakter eines sehr ungeduldigen Menschen ist, der sich in beständiger Bewegung befindet, wird Knall und Fall in die Flaminia, die Tochter des Doctors verliebt und wird wegen der Heirathspunkte so geschwind einig, als ob es die größte Kleinigkeit beträfe. Flaminia, die diesen ihren künftigen Gemahl nicht liebt, fällt auf eine List, ihm die Verbindung mit ihr zuwider zu machen. Sie redet nämlich in der ersten Zusammenkunft, die sie mit ihm hat, mit einer so merklichen Langsamkeit, daß sie, jedes Wort zu articuliren, eine geraume Zeit nöthig hat. Lelio verräth alle Augenblicke seine Ungeduld, und da er es endlich nicht länger aushalten kann, verläßt er die Flaminia auf einmal, begiebt sich zum Doctor und ersucht ihn, ihn seines gegebenen Wortes, dessen Tochter zu heirathen, zu erlassen. Mario, der Liebhaber der Flaminia, macht sich diesen Bruch zu Nutze, hält bei dem Doctor um sie an und bekömmt sie.

De Lisle.*)

1) **Arlequin astrologue**, in drei Aufzügen, von dem Herrn de Lisle, auf dem italienischen Theater in Paris den 13. Mai 1727 zum ersten Male aufgeführt.

1. Aufzug. Harlequin eröffnet die Scene. Er sucht seinen Herrn, den Erast, der ihm seit einigen Tagen aus den Augen gekommen ist. Er findet ihn endlich als Gärtner verkleidet in Diensten der Dorimene, unter dem Namen Lucas. Anfangs er-

*) Dieser dramatische Schriftsteller lebt, so viel mir bekannt ist, noch. Er hat nur für das italienische Theater gearbeitet. Sein Timon der Menschenfeind, sein Falke ꝛc. sind seit geraumer Zeit auch auf dem deutschen Theater. Die Stücke aber, deren Entwürfe hier vorkommen, sind nie gedruckt worden.

kennt er ihn unter dieser Verkleidung nicht, welches den Eraſt hoffen läßt, daß ihn auch weder Dorimene noch Julia darunter erkennen werde. Mit dieser Vorsicht hat der Verfasser ohne Zweifel den Einwürfen, die ihm die Kunstrichter etwa darüber machen könnten, im Voraus begegnen wollen. Wir wollen nicht untersuchen, in wie weit dergleichen Einwürfe gegründet sein möchten; genug, daß man über Facta nicht streiten muß, und das ist eines, daß Erast von seinem eignen Bedienten nicht erkannt worden. Wo die Erfahrung spricht, giebt uns der Verfasser zu verstehen, da muß die Vernunft schweigen. Erast entdeckt dem Harlequin die Ursachen, die ihn bewogen, sich als Gärtner bei der Dorimene in Dienste zu begeben. Dorimene will die Julia an den Oronte verheirathen, und eben um diese Heirath zu hintertreiben, hat sich Erast verkleidet. Er schlägt dem Harlequin vor, sich selbst als einen Sternseher zu verkleiden, um Dorimenen zu hintergehen, die aus den Wahrsagern sehr viel macht. Und um den Harlequin desto leichter zu bewegen, ihm unter dieser Verkleidung zu dienen, faßt er ihn bei seiner Schwäche. Harlequin liebt die Colombine, welche er in dem Verdachte hat, daß sie den Trivelin, den Bedienten des Oronte, den Dorimene ihrer Tochter Julia bestimmet, liebe. Erast führet den Harlequin mit sich fort, damit er sich Niemanden zeigen soll. Sie begeben sich in ein Weinhaus, um ihre Maßregeln wegen der List, die Erast erdacht hat, mit einander zu nehmen. Dorimene kömmt mit der Julia, eben da Erast und Harlequin abgehen. Sie macht sich die unverstellte Aufrichtigkeit ihrer Tochter zu Nutze, um zu erfahren, was in ihrem Herzen vorgeht. Julia gesteht ihr geradezu, daß sie den Oronte zu ihrem Manne nicht haben möge, weil sie sich schon einen andern Liebhaber, der mehr nach ihrem Geschmacke sei, ausgesucht habe. Dorimene, welche in den Erast ebenso verliebt ist als ihre Tochter, und die ihm nur deswegen den Zutritt in ihr Haus versagt hat, weil Julia in seinem Herzen die Oberhand über sie erhalten, verbietet ihr durchaus, an den Erast weiter zu gedenken, und befiehlt ihr, sich fertig zu halten, die Hand des Oronte anzunehmen, dessen Reichthümer sie glücklich machen könnten. Oronte kömmt, Dorimene läßt ihre Tochter abtreten, Julia gehorcht, giebt aber durch ein Beiseite zu verstehen, daß sie sich an einem Ort verstecken wolle, wo sie die Unterredung ihrer Mutter und des alten Liebhabers, der ihr Gemahl werden solle, mit anhören könne. Dorimene sagt dem Oronte, daß sie in dem Herzen der Julia wegen der ihr vorgeschlagenen Heirath sehr viel Widerstand antreffe.

Oronte schmeichelt sich, durch Hülfe seiner Reichthümer alle Hindernisse aus dem Wege zu räumen. Dorimene verläßt ihn, um wegen verschiedener Dinge Anstalt zu machen. Den Augenblick darauf kömmt Julia; sie sagt dem Oronte, daß sie seine ganze Unterredung mit ihrer Mutter mit angehört habe, und daß sich diese sehr betriege. Oronte glaubt, daß ihm diese Reden günstig wären, und daß er der Julia so unangenehm nicht sei, als ihre Mutter es glaube. Doch Julia läßt ihn nicht länger in seinem Irrthume und erklärt ihm ohne die geringste Zweideutigkeit, daß sie ihn nicht liebe und auch niemals lieben werde. Nach diesem aufrichtigen Geständnisse begiebt sie sich weg, und Oronte geräth darüber ein Wenig in Verwirrung, doch verlieret er noch nicht alle Hoffnung.

2. Aufzug. Harlequin, ob es ihm gleich Eraſt ausdrücklich verboten, sich vor seiner Verkleidung in den Sternseher Jemanden zu zeigen, kann dennoch seiner Begierde, mit Colombinen zu reden, nicht widerstehen, um von ihr zu erfahren, ob sie ihm wirklich den Trivelin vorziehe. Colombine kömmt und ist eben nicht sehr erfreut, ihn zu sehen, weil sie seinen Nebenbuhler liebt. Allein sie verstellt ihr Mißvergnügen, sie fragt ihn nach dem Eraſt und sagt, daß er seiner Abwesenheit ungeachtet der Julia in ihren Gedanken beständig gegenwärtig sei und auf das Zärtlichste von ihr geliebt werde. Harlequin antwortet ihr, daß er bei dem Eraſt nicht mehr diene und einen unendlich bessern Herrn gefunden habe. Er sei nämlich voritzt bei dem großen Sternseher Beniscraque, der eine unumschränkte Gewalt besitze, in Diensten. Er giebt ihr zugleich zu verstehen, daß er den Trivelin, wenn er sich unterstehen sollte, ihm ihr Herz streitig zu machen, durch Hülfe gewisser Geister, die ihm sein Herr leihen werde, ein Wenig in der Luft wolle herumtanzen lassen. Colombine, die hierüber sehr erschrickt, verstellt sich noch weiter und schwört ihm, daß sie den Trivelin durchaus nicht leiden könne, sondern ihren Harlequin einzig und allein liebe. Hier kömmt nun Eraſt dazu, der noch immer als Gärtner verkleidet ist; er geräth wider den Harlequin in Zorn und droht ihm leise, ihn wegen seines Ungehorsams zu strafen. Harlequin thut, als ob er ihn nicht kenne, und nimmt einen Ton gegen ihn an, der sich für den Diener des großen Beniscraque, wenn er mit einem schlechten Gärtner spricht, schicket. Harlequin geht ab, um sich zu verkleiden, und der verstellte Gärtner erfährt von der Colombine, daß Julia die Hand des Oronte ausgeschlagen, weil sie ihr Herz bereits an einen andern jungen Liebhaber, Namens Eraſt, verschenkt habe. Der vermeinte Gärtner

sagt ihr, daß er der Julia in dieser Liebe, so weit es in seinem Vermögen stehe, dienen wolle. Julia kömmt und bezeigt eine große Begierde, sich mit dem Sternseher eher als ihre Mutter zu unterhalten. Sie bittet zugleich den Lucas, bei ihr zu bleiben, weil sie sich vor dergleichen Leuten, die mit Geistern Umgang haben, fürchte. Erast bringt sie mit einer guten Art auf das Capitel von ihrer geheimen Liebe und hat das Vergnügen, zu hören, daß er heftiger, als er immer hoffen dürfen, von ihr geliebt werde. Er giebt ihr die Hand, sie zu dem Beniscraque zu führen, auf dessen Ankunft Dorimene mit Ungeduld wartet.

3. Aufzug. Der erste Auftritt dieses letzten Aufzuges ist zwischen Trivelin und dem in den Sternseher verkleideten Harlequin. Harlequin macht dem Trivelin so viel Angst, daß er ihm das Versprechen abzwingt, der Colombine zu entsagen. Der Vorwand, unter welchem der verstellte Beniscraque dem Trivelin diese Entsagung abnöthiget, ist dieser, weil er den Harlequin, der bei ihm in Diensten stehe, unter seinen Schutz genommen habe. Trivelin macht sich zitternd davon und schwört, sich niemals einer solchen Gefahr wieder auszusetzen. Dorimene und Oronte kommen, den Sternseher um Rath zu fragen; Oronte aber ist bei Weitem nicht so leichtgläubig als Dorimene. Beniscraque läßt sie Beide abtreten und will mit der Colombine den Anfang machen, die ihn gleichfalls zu Rathe zu ziehen verlangt. Sie giebt ihm zu erkennen, daß sie zwei Liebhaber habe, aber nur einen davon liebe; sie setzt hinzu, daß sie gezwungen sei, das Geheimniß ihres Herzens zu verbergen, weil der Herr Desjenigen, den sie nicht liebe, in diesem Hause gegenwärtig sei. Sie versteht unter diesem Herrn den Beniscraque, weil ihr Harlequin in dem ersten Aufzuge gesagt hat, daß er bei diesem berühmten Manne in Dienste getreten sei. Harlequin aber betriegt sich und glaubt, daß sie den Trivelin, der bei dem Oronte in Diensten stehe, meine. Diese Zweideutigkeit verursacht dem Harlequin eine große Freude, er kömmt aber gar bald aus seinem Irrthume. Colombine sagt ihm, daß es Trivelin sei, den sie liebe. Hierbei nun kann sich Harlequin nicht halten, er wirft seinen Rock und seinen Bart auf die Erde und läßt der Colombine den Liebhaber in ihm erkennen, dem sie den Trivelin vorzuziehen die Ungerechtigkeit habe. Auf das Geschrei und die Scheltworte, die er der Colombine sagt, kommen sowohl Dorimene und Oronte als auch der vermeinte Lucas herzu, und Jene erstaunen nicht wenig, anstatt des Beniscraque den Harlequin zu finden. Anfangs scheinet dieser unbesonnene Streich

die ganze List des Erast zu vernichten, doch es wird gar bald Alles beigelegt. Da Oronte höret, daß Julia den Erast liebet und diesen Liebhaber bei seiner künftigen Gattin verkleidet antrifft, so entsagt er einer für ihn so gefährlichen Heirath, und Dorimene faßt nach einem so öffentlichen Ausbruche den weisen Entschluß, in die Verbindung ihrer Tochter mit dem Erast zu willigen, dem sie noch dazu ihre Freundschaft verspricht. Der einzige Harlequin sieht sich unglücklich, er kann aber Niemand anderm als sich selbst die Schuld geben.

2) **Arlequin Grand-Mogul**, in drei Aufzügen, nach dem Entwurfe des Hrn. de Lisle zum ersten Male aufgeführt den 14. Jänner 1734.

Asouf, General der Truppen des Cha-Jean, Kaisers von Mogol, empört sich gegen diesen Monarchen, weil er seine Tochter verstoßen hat und die Roxane, eine Enkelin des Sultan Amajou, heirathen will. Um seiner Partei ein Gewichte zu geben, bedient sich Asouf des Harlequin's, eines einfältigen Schäfers, welchen er den Rebellen unter dem Namen des Prinzen Boulakis, ältesten Bruder des Cha-Jean, der bereits seit einigen Jahren todt ist, vorstellet. Man kann sich leicht einbilden, wie schlecht der vorgegebene Prinz die Person, die man ihm zu spielen gegeben, behauptet. Er hat sich noch dazu in eine junge Schäferin, Namens Zaide, verliebet, die sich über seine Unbeständigkeit beklagt und es ihn endlich bereuen läßt, daß er die Stelle, die ihm Asouf aufgetragen, angenommen habe. Endlich schlägt Cha-Jean die Rebellen, Asouf bleibet in der Schlacht, und Harlequin heirathet die Zaide. — Dieses Stück fand wenig Beifall, ob es gleich verschiedene Scenen hatte, welche die Naivetät des Harlequin und der Zaide sehr interessant machten.

3) **Les caprices du coeur et de l'esprit**, in drei Aufzügen, von dem Hrn. de Lisle, zum ersten Male aufgeführt den 25. Junius 1739.

Personen: Dorimon, der Angélique Vater. Dorante, Liebhaber der Angélique. Valère, gleichfalls der Angélique Liebhaber. Angélique, dem Dorante versprochen. Isabelle, Nichte des Dorimon, dem Valère versprochen. Lisette, Mädchen der Angélique. Frontin, Bedienter des Dorante. Die Scene ist auf dem Lande bei dem Dorimon.

Dorimon eröffnet die Scene und fragt Lisetten, was sie von dem Dorante, den er seiner Tochter bestimme, und von dem Valère, dem er seine Nichte versprochen, sage. Lisette antwortet: sie

wären Beide liebenswürdig; Valère sei sehr lebhaft und wisse sich hervorzuthun, Dorante aber gefalle ihr deswegen unendlich, weil man einen vernünftigen Mann in ihm bemerke, von der gefälligsten Gemüthsart, obgleich sein Aeußerliches sehr ernsthaft sei. Dorimon schmeichelt sich, in der Wahl dieser Ehemänner für seine Tochter und seine Nichte sehr glücklich gewesen zu sein, indem Angélique, welche er dem Dorante bestimmt, so wie er philosophisch, und Isabelle so wie Valère lebhaft und aufgeräumt sei. Sie kommen Beide dazu, und Dorimon sagt, daß er mit ihnen von einer ernsthaften Sache reden wolle. Er erklärt sich, daß es ihre Verheirathung betreffe; Isabelle findet nicht, daß dieses eben eine sehr ernsthafte Sache sei, allein Angélique denket ganz anders. Dorimon gehet ab, um sich zu den zwei Liebhabern zu begeben und sie hernach zu seinen Töchtern zu führen. Isabelle bezeiget ihrer Muhme ihre Freude, daß man sie nun bald verheirathen werde, Angélique aber ist ganz traurig, weil, wie sie sagt, die Heirath uns mit einem Manne verbindet, dessen Verstand man oft ebenso wenig kennet als die Gemüthsart. Hierauf schildert sie die Liebhaber, die ihre Fehler in liebenswürdige Eigenschaften zu verwandeln wissen und sich den Augen ihrer Gebieterinnen ganz anders darstellen, als sie wirklich sind. Isabelle antwortet, daß das Frauenzimmer den Mannspersonen, wie sie glaube, in dem Stücke der Verstellung nichts schuldig bleibe. Die Unterredung wird durch die Ankunft des Dorimon und der zwei Liebhaber unterbrochen. Bei dieser Zusammenkunft fallen nichts als Höflichkeiten vor, und Dorimon, unter dem Vorwande, Verschiedenes anzuordnen, läßt sie alle Viere beisammen. Bei dieser Gelegenheit nun verrathen Angélique und Isabelle ihre Neigungen; Angélique findet den Dorante allzu verdrießlich, und Isabelle siehet in dem Valère nichts als einen unbesonnenen Flattergeist. Jene schließt aus den satirischen Zügen, welche dem Dorante entwischen, und Diese aus dem leichtsinnigen Tone des Valère, der unter Andern sagt, daß sich Dorante über Alles, was ihm zuwider sei, ärgere, und daß hingegen er über Alles, was ihn ärgere, lache. Dorimon kömmt wieder zu ihnen; Isabelle erhebt gegen ihren Oheim den Verstand und Charakter des Dorante, und Angélique lobt ungemein den Valère, so daß Dorimon sagt: Das ist ja recht lustig; Jede rühmt den Liebhaber ihrer Muhme, unter-

steht sich aber aus Schamhaftigkeit nicht, ihren eignen zu loben. Lisette meldet, daß man angerichtet habe, und die Gesellschaft begiebt sich weg. Lisette hält den Dorimon zurück, um ihn zu fragen, ob die Verliebten an einander Geschmack finden. Dorimon ist voller Freuden und sagt, daß das Schicksal seine Wahl deutlich zu billigen scheine, und daß man auf der ganzen Welt keine sympathetischere Gemüther finden könne; doch empfiehlt er ihr bei dem Abgehn, nochmals die Herzen der beiden Frauenzimmer gegen ihre Liebhaber zu erforschen. Frontin kömmt und wird von der Schönheit der Lisette ungemein gerührt. Er hält sie anfangs für eine von den Gebieterinnen des Hauses, nachdem ihn aber Lisette aus dem Irrthume gezogen, wird er freier und sagt: Du wirst nichts dabei verlieren, daß Frontin seine Ehrfurcht gegen Dich zu verlieren anfängt. Lisette fragt ihn, was er suche. Frontin antwortet: Ich suchte einen Herrn und finde eine Gebieterin. Sie unterhalten sich hierauf von ihrer Herrschaft, und Jeder malet die seinige mit sehr komischen Zügen vollkommen nach dem Leben.

Angélique und Lisette fangen den zweiten Aufzug an. Dieses vernünftige und einsichtsvolle Frauenzimmer sagt, je mehr sie den Dorante untersuche, desto weniger könne sie Geschmack an ihm finden, und sie möge ihn durchaus nicht haben; er scheine ihr zu viel Verstand zu besitzen, und sie fürchte, daß er für seine Einsichten allzu sehr eingenommen sei. Sie gesteht, daß sie eben die Fehler habe, welche sie Doranten vorwirft. Und eben diese Uebereinstimmung in unserer Art zu denken, sagt sie, würde unserm Umgange nothwendig sehr gefährlich sein. Dorante, setzt sie hinzu, muß eine gelehrige Frau, so wie ich einen Mann haben, der mehr Biegsamkeit des Geistes besitzet. Sie trägt Lisetten auf, zum Dorimon zu gehn und ihm die Neigungen ihres Herzens zu entdecken. Valère kömmt dazu, weil er aber in tiefem Nachdenken ist, wird er Angéliquen nicht gewahr, ob sie gleich eben die Person ist, von der seine ganze Seele eingenommen. Sie zeiget sich ihm, welches ihn anfangs ein Wenig verwirrt macht; doch faßt er sich bald wieder und gesteht ihr, daß seine Gedanken eben mit ihr beschäftiget gewesen. Angélique wird durch dieses Geständniß sehr betroffen und giebt ihm zu bedenken, daß er ihrer Muhme bestimmt sei; doch Valère fährt fort, sie zu versichern, daß er zwar Isabellens Verdienste wohl einsehe, daß aber Angélique über sein Herz triumphirt habe. Endlich bekennt ihm Angé-

lique, daß sie ebenso ausschweifend sei als er und nicht die geringste Neigung gegen Doranten habe. Valère wird darüber entzückt, fällt ihr zu Füßen und bittet sie um Erlaubniß, hoffen zu dürfen, weil er sie nunmehr lieben könne, ohne die Freundschaft, die er für Doranten habe, zu verrathen. Angélique hebt ihn auf und sagt: Geben Sie mir die Hand, ich will Sie von ihrem Irrthume zurückbringen und meiner Muhme wiederschenken. Dorante kömmt dazu, und weil er Angéliquen fliehen sieht, so zweifelt er an ihrer Gleichgültigkeit gegen ihn nicht länger und ist sehr wohl damit zufrieden. Er fügt hinzu: Ein Frauenzimmer ist von Natur gebieterisch; alsdenn aber hat ihr Stolz keine Grenzen, wenn sie größere Talente zu besitzen glaubt, als ihrem Geschlechte sonst zukommen. Er ruft den Frontin und befiehlt ihm, die Pferde zu satteln, damit er sogleich abreisen könne. Dem Frontin ist dieses ganz und gar nicht gelegen, und er thut Alles, was er kann, seinen Herrn zu bereden, daß er sich nicht entbrechen könne, Angéliquen zu heirathen, weil bereits alle Anstalten dazu vorgekehret werden; er setzt hinzu, daß noch überdieses er sich selbst in Lisetten verliebt habe. Frontin geht endlich in größtem Verdrusse ab. Dorante bleibt einen Augenblick allein; Isabelle kömmt in Gedanken vertieft dazu, und Dorante sieht sich verbunden, sie nach der Ursache ihrer Traurigkeit zu fragen. Sie gesteht ihm, daß sie Valèren nicht liebe, und daß er für sie allzu jung und allzu zerstreut sei. Dorante nimmt Valèrens Partei und beweiset Isabellen, daß er alle Verdienste habe, die man nur haben könne. Doch dieses Alles verringert Isabellens Besorgnisse wegen der Jugend des Valère nicht im Geringsten; sie läßt sich vielmehr darüber aus, daß sie schwer zu überstehen sein werde. Erzeigen Sie mir also die Gefälligkeit, fährt sie fort, und bringen ihm auf eine gute Art bei, daß er nicht mehr an mich denken solle. Dorante nimmt die Commission, obgleich ungern, über sich und verspricht, ihr Antwort zu bringen. Isabelle geht ab, nachdem sie sich diesen Stein vom Herzen geschafft. Dorante, der anfangs allein abzureisen glaubte, freuet sich, daß ihm Valère werde Gesellschaft leisten müssen. Valère kömmt herbei, ohne den Dorante zu sehen, und ist wegen der Art sehr verlegen, mit welcher er ihm das Vorgefallene beibringen will. Wenn er Angéliquen liebt, sagt er, und erfährt, daß ich sie auch liebe, so wird er es für

einen sehr schlechten Streich halten. Hier ist er, ich muß das, was mir Angélique an ihn aufgetragen, ausrichten. Sie bringen also nunmehr Einer dem Andern bei, daß sie von den Personen, für welche sie bestimmt worden, nicht geliebt werden. Als aber Dorante dem Valère abzureisen vorschlägt, stutzet er nicht wenig, daß ihm Dieser antwortet: Ich kann nicht. Er gestehet ihm endlich, daß er Angéliquen anbete, daß er von ihr geliebt werde, und daß ihr seine Philosophie besser gefalle als Dorantens. Dorante umarmt ihn und wünschet ihm Glück. Leben Sie wohl, mein Freund, sagt er; ich will noch zu Isabellen gehen, ihr von meiner Unterhandlung Bericht abzustatten und Abschied von ihr zu nehmen.

Isabelle eröffnet den dritten Aufzug mit einer Monologe, in der sie die Unruhe ihres Herzens zu erkennen giebt; sie fürchtet, ihren Vater zu kränken, wenn sie die angetragene Heirath ausschlägt, und ist zugleich bange, was Dorante werde ausgerichtet haben, den sie eben wahrnimmt. Er entdeckt ihr, daß es Valèren sehr angenehm sei, daß sie ihn nicht liebe, daß er hingegen ihre Muhme liebe und von ihr wiedergeliebet werde. Isabelle erstaunet nicht wenig, daß ihre Muhme ihrem Verstande so zu nahe trete und den Dorante nicht liebe, der es doch so wohl verdiene; sie scheinet wider das Betragen der Angélique ganz aufgebracht zu sein. Hier fängt sich die Liebe des Dorante an zu entdecken. Er kann sich nicht enthalten, ihr ihren Sieg über sein Herz zu gestehen. Sie empfängt seine Erklärung mit einem freudigen Erstaunen, glaubt aber noch immer, daß sie Dorante hintergehen wolle. Dorante braucht alle Mittel, sie zu überreden, und endlich läßt sie sich überreden. Frontin, der das Ende dieser Scene mit angehöret hat, schließt, daß die Abreise nunmehr verschoben sei und er Lisetten wiedersehen könne. Unterdessen fasset er doch den Anschlag, sich auf Unkosten seines Herrn zu belustigen, und sagt ihm, daß die Pferde fertig stehen. Dorante antwortet ihm, daß er nicht abreise, denn er sei verliebt. Frontin kann nicht anders glauben, als daß er es in Angéliquen sei, und da Dorante abgeht und Frontin den Dorimon kommen sieht, so macht er sich gefaßt, Diesem davon Nachricht zu geben. Dorimon sagt im Hereintreten: Ich fürchte, alle meine Vorsicht wird vergebens sein; denn wenn ich mich nicht sehr irre, so haben die jungen Leute, von welchen ich mir eine so große Uebereinstimmung versprach, wenig Nei-

gung gegen einander. Frontin sucht ihm diesen Irrthum zu benehmen, und der erfreute Dorimon giebt ihm für diese gute Nachricht eine Belohnung. Lisette kömmt und sagt gleich das Gegentheil von dem, was Frontin vorgegeben. Angélique, sagt sie, kann den Dorante nicht ausstehen, er ist ihr zu philosophisch; Dorante seinestheils ist nichts zärtlicher, und was Isabellen anbelangt, so findet sie den Valère für sie allzu jung und allzu lebhaft. Kurz, die Sympathie hat Alles verdorben. Dorimon beruft sich auf den Frontin, daß allerdings eine wechselsweise Liebe unter ihnen zu herrschen anfange, und Lisette bestehet auf ihrer Rede. Dorimon geht ab, um besser hinter die Wahrheit zu kommen. Lisette ist auf den Frontin erzürnt, daß er den Dorimon betrogen; Frontin versichert, daß er nichts als die lautere Wahrheit gesagt und daher auch kein Bedenken getragen habe, Geld dafür zu nehmen, welches ihm seine Aufrichtigkeit gewiß nicht erlaubt hätte, wenn er seiner Sache nicht ganz gewiß wäre. Ihr es zu beweisen, macht er eine ausschweifende Erzählung. Da ich sahe, sagt er, daß mein Herr, Valère, Angélique und Isabelle und Sie, Jungfer Lisette, der Liebe sich nicht unterwerfen wollten, so bin ich auf der Post zu ihr gereiset, um Euch Alle zu Paaren zu treiben. Ich habe den kleinen Schalk von einem Liebesgotte mit mir gebracht, und kaum hat er den Fuß hier auf die Erde gesetzt, so ist es auch schon richtig; die Verliebten sind in einander wie vernarrt. Lisette will von diesem Allen nichts glauben, und er läßt sie mit Angéliquen allein, um sich selbst davon zu überzeugen. Lisette will also Angéliquen überreden, daß sie den Dorante liebe, und Angélique versichert sie, daß nichts daran sei, daß er ihr unerträglich falle, und daß bei Gelegenheit, da sie den Valère ihrer Muhme wieder zuführen wollen, sie in Diesem ein so liebenswürdiges Betragen, so schöne Gesinnungen entdeckt habe, daß sie sich nicht enthalten können, ihn selbst zu lieben. Lisette antwortet hierauf, daß sie nunmehr vollends nicht wisse, woran sie sei. Angélique hat Isabellen rufen lassen, und sie kömmt; und nun entdecken Beide einander ihre Gesinnungen auf eine feine Art. Dorimon, der sie behorcht und gehört hat, daß Beide von sich gestanden, sie liebten, glaubt daß sie Die lieben, die er ihnen bestimmt hat, und freuet sich ungemein, daß seine Wahl nach ihrem Geschmacke sei. Lisette sagt beiseite: Die Freude wird

nicht lange dauern. Angélique und Isabelle bringen ihn aus seinem Irrthume und bekennen ihm, daß weder Angélique zu dem Dorante, noch Isabelle zu dem Valère einige Neigung fühle, worüber Dorimon ganz bestürzt wird. Die Liebhaber kommen dazu, und Dorimon verlangt, daß sie sich erklären sollen. Dorante gesteht, daß er Isabellen liebe, und Valère, daß er seine ganze Liebe Angéliquen gewidmet habe. Da sie Dorimon Beide gleich hoch schätzt, so ist es ihm gleichviel, welchem von ihnen er seine Tochter oder seine Nichte giebt. Er verspricht, daß er die Einwilligung ihrer Eltern zu diesen Heirathen auswirken wolle, und erklärt sie für so gut als geschlossen. Die Verliebten bezeigen darüber ihre Freude, und Frontin erhält zugleich das Jawort von Lisetten, worauf das Stück mit einer Lustbarkeit, die Frontin besorgen müssen, beschlossen wird.*)

Saint-Foix.**)

1) Le contraste de l'Hymen et de l'Amour, in drei Aufzügen, von dem Herrn von Saint-Foix, auf dem italienischen Theater zum ersten Mal aufgeführt den 7. März 1725.

Personen: Horatius, Oheim des Pamphilus. Pamphilus, Neffe des Horaz. Julia, mit dem Pamphilus vermählt. Hortense. Alceste, Liebhaber der Hortense. Harlequin, Bedienter des Pamphilus. Trivelin, Bedienter des Alceste. Mademois. Amila, Sängerin und Frau des Trivelin. Mademois. Beccarre, Sängerin und Frau des Harlequin. Die Scene ist in dem Hause des Horatius.

Erster Aufzug. Gleich vom Anfange des Stücks läßt der Verfasser zu verstehen geben, daß man bei dem Oheim des Pamphilus einen Ball geben werde. Zwei Sängerinnen sind eingeladen, sich dabei hören zu lassen. Pamphilus hat das, was

*) Die Fabel dieses Stückes hat mit der Fabel meines Freigeistes so viel Gleichheit, daß es mir die Leser schwerlich glauben werden, daß ich den gegenwärtigen Auszug nicht dabei sollte genutzt haben. Ich will mich also ganz in der Stille verwundern, in der Hoffnung, daß sie mir wenigstens eine fremde Erfindung auf eine eigene Art genutzt zu haben zugestehen werden.

**) Der Herr von Saint-Foix ist noch am Leben. Wir haben eine gute Uebersetzung von seinen dramatischen Werken. Folgende Auszüge aus zwei Stücken, die er nie drucken lassen, werden dem Leser also hoffentlich um so viel angenehmer sein.

sie singen sollen, selbst componirt. Die eine von diesen Sängerinnen ist die Frau des Harlequin's, und die andere ist mit dem Trivelin verheirathet; sie wissen aber Beide nicht, daß ihre Männer, von welchen sie weggelaufen sind, der eine bei dem Pamphilus und der andere bei dem Alceste in Diensten stehen. Der Erste ist mit der Julia vermählet, und der Andere soll sich mit Hortensen verbinden. Harlequin hat sich in die Frau des Trivelin's und Trivelin in die Frau des Harlequin's verliebt. Harlequin öffnet die Scene. Er empfiehlt sich der Mademoiselle Amila, die er eben verläßt. Pamphilus, sein Herr, heißt ihm einen Brief wegtragen; Horatius, des Pamphilus Oheim, kömmt in dem Augenblicke dazu, da sein Neffe dem Harlequin den Brief giebt, bemächtiget sich desselben und fragt in einem zornigen Tone, an wen diese verliebte Gesandtschaft gehen solle. Pamphilus antwortet ihm ganz ruhig, er dürfe, um es zu wissen, nur die Aufschrift lesen. Horatius erstaunt nicht wenig, da er sieht, daß Pamphilus an seine Frau schreibt und von ihr zu wissen verlangt, um welche Stunde er das Vergnügen haben könne, ihr aufzuwarten. Er fragt seinen Neffen, ob das die Art sei, wie zwei verehelichte Personen mit einander umgehen sollten. Pamphilus erklärt ihm die Feinheit dieses Betragens in Ausdrücken, die den Horaz erbittern und zu der Drohung bringen, daß er ihn enterben wolle, wenn er nicht klüger werde. Alceste kömmt und bezeigt dem Pamphilus, den er für seinen Freund hält, wie sehr er sich freue, daß er nun bald mit Hortensen solle verbunden werden. Pamphilus spottet über Alles, was er ihm sagt. Alceste redet von Juwelen, die er für seine Braut einkaufen will; Pamphilus bietet ihm die Juwelen seiner Frau an und giebt ihm den Rath, sie gleichfalls fünf oder sechs Monate nach der Hochzeit wieder zu verkaufen. Alceste aber findet den Antrag der Annehmung eines ehrlichen Mannes unwürdig. Hortense kömmt dazu und giebt durch ein Seitab zu verstehen, daß sie den Pamphilus ebenso sehr hasse, als sie den Alceste liebe. Pamphilus, um den Alceste eifersüchtig zu machen, spricht mit Hortensen in dem vertraulichen Tone eines beglückten Liebhabers; Alceste weiß nicht, was er denken soll, und Hortense mag sich über die Unverschämtheit des Pamphilus noch so sehr erbittern, so drehet Dieser doch noch immer Alles, was sie ihm Hartes sagt, zu seinem Vortheile. Sie verläßt ihn endlich und giebt ihrem geliebten Alceste die Hand. Zu Ende dieses Aufzuges erkennet Harlequin unter dem Namen der Mademoiselle Beccarre seine Frau, die er längst

todt geglaubt; sie überhäufen einander mit Scheltworten und verlassen sich mit einem: Adieu! hol' Dich der Teufel!

Zweiter Aufzug. In der Zwischenzeit hat Pamphilus einen Brief an Hortensen geschrieben, in welchem er ihr meldet, daß er seiner Frau durch eine falsche Nachricht beibringen lassen, als ob eine von ihren Anverwandten zu Versailles gefährlich krank geworden, welches sie ohne Zweifel bewegen werde, sogleich dahin abzureisen. Er setzt in diesem Briefe hinzu, daß er sie vermittelst dieser List unter dem Namen und den Kleidern der Julia auf dem Balle werde unterhalten können. Hortense wird über diesen Anschlag, an dem sie durchaus keinen Theil haben will, und den sie höchst ausschweifend und unverschämt findet, ungemein aufgebracht und schicket den Brief an Julien. Diese aber verlieret ihn, und er fällt dem Alceste in die Hände, der bereits den Argwohn gefaßt, daß Hortense gegen die Liebe des Pamphilus so unempfindlich vielleicht nicht sei, als sie sich in dem ersten Aufzuge gestellt. Er giebt es zu Anfange des zweiten Aufzuges dem Horaz zu verstehen und zeiget ihm den unglücklichen Brief, den er gefunden. Horaz vergißt nichts, ihn wegen seines Neffens zu beruhigen, dessen Charakter es sei, leere Einbildungen für Wirklichkeiten zu nehmen. Alceste scheinet auch von seinem eifersüchtigen Argwohne wieder geheilet. Es sind noch verschiedene andere Scenen in diesem Aufzuge, deren Ordnung vielleicht aus Mangel des Gedächtnisses ein Wenig verrückt worden, deren Inhalt aber ohngefähr dieser ist: In einer von diesen Scenen hat Pamphilus eine Unterredung mit seiner Ehegattin, der Julia, welche, nachdem sie ihres Mannes Anschlag aus dem Briefe, den ihr Hortense zugeschickt und sie nachhero verloren, ersehen, List gegen List setzet und ihren Mann beredet, daß sie nicht auf den Ball gehen werde, weil die Pflicht sie zu ihrer kranken Anverwandtin nach Versailles rufe. Pamphilus spottet über diese Pflicht, die sie an ihrem Vergnügen hindere. Er hat dem Harlequin aufgetragen, der Julia eine Trennung vorzuschlagen, und erinnert ihn itzt ganz leise daran. Harlequin gehorcht und sagt zur Julia, daß die Gleichgültigkeit, die ihr Gemahl gegen sie habe, ohne Zweifel daher komme, weil sie einander beständig vor Augen hätten, und daß sie sich seltener sehen müßten, wenn sie sich lange mit Vergnügen sehen wollten. Pamphilus giebt dieser neuen Entdeckung des Harlequin's seinen Beifall, Julia aber erzürnt sich wider ihren unwürdigen Gemahl, der sich zu der Trennung so bereit finden läßt. Pamphilus antwortet, daß es eigent-

lich keine Trennung, sondern vielmehr ein Mittel sei, sich desto fester zu vereinigen. In einer andern Scene ist Hortense ungemein betrübt, weil sie ihren Alceste verdrießlich sieht; da sie aber von Julien hört, daß sie den Brief des Pamphilus, den sie ihr zukommen lassen, verloren habe, so zweifelt sie ebenso wenig als ihre Freundin, daß Alceste ihn müsse gefunden und Argwohn daraus geschöpft haben. Es schließt sich der zweite Aufzug mit einer Scene in dem italienischen Geschmacke, welche sehr vielen Beifall fand. Sie ist folgende: Da der Ball nunmehro bald angehen soll, so kömmt Trivelin als ein Cavalier verkleidet, um seiner geliebten Mademoiselle Beccarre unter dieser Verkleidung Liebkosungen vorzusagen; Harlequin erscheinet gleichfalls seiner lieben Amila wegen und hat die Kleider seines Herrn, des Pamphilus angezogen. Von diesen Bedienten also, die Beide auf gutes Glück ausgegangen, will gern Keiner einen überlästigen Zeugen um sich leiden, und es bittet daher Einer den Andern, geschwind abzutreten, wozu sich aber weder Dieser noch Jener verstehen will. Sie vertrauen sich wechselsweise die Ursache, warum sie hieher gekommen, und dieses auf eine so unbesonnene Art, daß sie Beide gar bald sehen, daß Einer in des Andern Frau verliebt ist und Keiner unerhört geblieben. Jeder sagt von seinem Nebenbuhler, was er nur Schlimmes von ihm weiß, und sie machen eine so wahre Abschilderung von einander, daß sie sich unmöglich verkennen können. Sie gerathen Beide darüber in Wuth und wollen sich Beide rächen; der Eine fordert seinen Degen und der Andere seine Pistolen. Weil diese Scene zur Nachtzeit vorgehet, so verirren sich ihre Weiber, die unter dem Namen Amila und Beccarre dazukommen, und Jede von ihnen wendet sich an ihren Mann, indem sie mit ihrem Liebhaber zu sprechen glaubt. Die Männer fangen an zu zanken, allein die Weiber nehmen noch einen weit trotzigern Ton an, und es kömmt zu Schlägen. Sie prügeln ihre Männer wacker durch und lassen sie trefflich zerzauset stehen. Die beiden Männer sehen einander eine Zeit lang an, ohne ein Wort zu sprechen; hierauf hebt Einer dem Andern Perrücke und Hut auf, machen sich wechselsweise wieder zurecht und umarmen sich sehr zärtlich, womit sich der zweite Aufzug endet.

Dritter Aufzug. Die Anschläge, die in den vorigen Aufzügen gemacht worden, werden in diesem nun ausgeführt. Die Scene ist in dem Saale, wo der Ball gegeben wird. Pamphilus begiebt sich in den Kleidern seiner Julia dahin, so wie er es sich in dem Briefe an Hortensen vorgenommen, und Julia,

die er in Versailles zu sein glaubt, erscheint als ein Cavalier verkleidet und thut, als ob er der vermeinten Julia Schmeicheleien vorsagen wolle. Vergebens versichert ihm Pamphilus, daß er nicht Julia sei; der vorgegebene Cavalier dringt nur um so viel stärker in ihn. Endlich räumt es Pamphilus, um ihn los zu werden, ein, daß er Julia sei, und bittet ihn nur, ihr einen Augenblick Ruhe zu lassen. Ihre Unterredung wird durch die Ankunft der Sängerinnen Amila und Beccarre unterbrochen, und Pamphilus macht sich davon. Als Julia den Oheim des Pamphilus kommen sieht, sagt sie zu den Sängerinnen, daß es Pamphilus selbst sei, und dieses zwar in der Absicht, weil sie voraussieht, daß sich Horaz durch das, was sie ihm in der Meinung, daß er Pamphilus sei, sagen werden, vollends gegen seinen Neffen werde aufbringen lassen. Es geschieht auch wirklich; Horaz erfährt von den beiden Sängerinnen, daß die ganze Lustbarkeit, von welcher sie die Hauptpersonen sind, von seinem Neffen in dem Vorsatze angestellt worden, Uneinigkeit zwischen Alcesten und Hortensen zu stiften. Zum zweiten Male verkleidet sich Julia als Hortense, der sich Pamphilus unter der Kleidung seiner Frau zu zeigen versprochen. Die vorgegebene Hortense spielet ihre neue Person vortrefflich und macht sie sich verschiedentlich zu Nutze. Einmal insoweit, daß sie ihren Mann, der sie für Hortensen hält, nöthiget, dreißig Pistolen, die sie einem Gasconier schuldig ist, welcher sie itzt auf dem Balle sehr dringend darum mahnet, für sie zu bezahlen, damit er in seiner Unterredung mit der vermeinten Hortense nicht länger gestört werde. Und der zweite Vortheil, den sie aus ihrer Verkleidung unter dem Namen Hortense ziehet, bestehet darin, daß sie sich ihre Juwelen wiedergeben läßt, die er Alcesten verkaufen wollen. Nach dieser doppelten Verrichtung kömmt Alceste mit dem Horatius dazu. Alceste irret sich ebensowohl wie Pamphilus und glaubet Hortensen in einer geheimen Zusammenkunft mit dem Pamphilus zu treffen. Doch die wahre Hortense erscheinet in eben dem Augenblicke und macht ihm wegen seines ungerechten Argwohns Vorwürfe. Julia macht den Pamphilus vollends verwirret, indem sie sich zu erkennen giebt, und dieser Streich, den ihm seine Frau gespielt, bestärkt ihn in dem Vorsatze, den er schon vorher geäußert, sich von ihr scheiden zu lassen. Julia ist es zufrieden, Horatius findet, daß sie Recht hat, und sagt zu seinem unwürdigen Neffen, daß er auf seine Erbschaft weiter keine Rechnung machen dürfe. Das Stück schließt sich also auf der einen Seite mit einer Ehescheidung und auf der

andern mit der festgesetzten Vermählung des Alceste und der Hortense.

2) **La veuve à la mode, in drei Aufzügen, von dem Herrn** von Saint-Foix, zum ersten Mal aufgeführt den 26. März 1726.

Personen: Dorante, Präsident und Oheim des Damon und der Eliante. Damon, Liebhaber der Eliante. Eliante, eine junge Wittwe und Liebhaberin des Damon. Pasquin, Bedienter des Damon. Dorimene. Marthon, Mädchen der Eliante. Lisette, Mädchen der Dorimene.

Damon und Eliante, ob sie gleich in einander verliebet sind, lieben ihre Freiheit doch weit mehr als selbst das leichte Band, welches sie itzo noch vereiniget. Sie sind Beide gleich geneigt, eine ernsthaftere Verbindung, dergleichen die Heirath sein würde, zu fliehen. Dorante, des Damon's Oheim, hat sich vorgenommen, ihn mit Elianten zu verheirathen, die gleichfalls seine Nichte ist. Beide aber setzen sich gleich sehr darwider und geben ihre Gesinnungen, indem sie mit ihrem Oheim sprechen, auf folgende Art zu verstehen.

Eliante. Uns mit einander zu verheirathen! So sind Sie es überdrüssig, uns als gute Freunde zu sehen?

Pasquin. Es ist auch wahr! Warum wollen Sie nun unter Anverwandten Uneinigkeit stiften?

Dorante. Wie? Euch mit einander verheirathen, heißt Uneinigkeit unter Euch stiften? Liebt Ihr Euch denn nicht?

Damon. Madame gefällt mir. Meine Gedanken beschäftigen sich mit ihrem Bilde lieber als mit dem Bilde einer Andern. Aber da alle artige Frauenzimmer einander gewissermaßen ähnlich sind, so unterhalte ich die Zärtlichkeit, die ich gegen sie habe, ohne Unterschied mit Allem, was ich Liebenswürdiges finde.

Dorante. Nun wohl! Das ist ein guter Anfang zur Liebe; die Heirath wird das Band derselben schon fester knüpfen.

Eliante. Nichts weniger, sie würde vielmehr Alles verderben. Wir lieben uns itzo, ohne daß wir uns sehr zu lieben glauben; wir suchen einander, ohne fast daran zu denken, ohne es vielleicht jemals überlegt zu haben; wir haben einerlei Freunde, einerlei Ergetzungen, einerlei Besuche. Aber ach! sobald wir verheirathet sein sollten, würden wir gar bald diese beiderseitige Aehnlichkeit, die sich bei allen unsern Handlungen findet, bemerken; sie würde uns nach und nach zur Last werden;

Jeder von uns würde sie für Eifersucht, für Mißtrauen zu halten anfangen; wir würden uns Zwang anthun; die Ungleichheiten, die Unbeständigkeiten, die unter Liebhabern nichts zu bedeuten haben, weil sie denselben nicht weiter ausgesetzt sein dürfen, als sie es sein wollen, würden ihren Namen verändern; sie würden zu übler Laune, zu Ekel, zu Abneigungen unter Mann und Frau werden, die ein unglückliches Band beständig um einander zu sein nöthigte.

Damon. O meine allerliebste Muhme, wie vortrefflich ist das gesagt! Ich liebe Sie, ich bete Sie an! Nein, ich will Sie niemals heirathen!

Dorante wird durch den Widerstand, den ihm sein Neffe und seine Nichte thun, aufs Aeußerste gebracht und sagt in einem gebietenden Tone, daß sie einander durchaus heirathen sollen, und zwar noch heute, oder daß er ihnen sonst seine Erbschaft entziehen und selbst eine junge Person, Namens Dorimene, heirathen und dieser alle sein Vermögen verschreiben wolle. Er fügt hinzu, daß diese Dorimene seine Hand gewiß nicht ausschlagen werde, weil ihr alles Vermögen, das sie zu hoffen habe, von einer ihrer Anverwandtinnen nur mit dem Bedinge vermacht worden, daß sie nicht anders als mit seiner Genehmhaltung heirathen, ja ihren Gemahl selbst von seiner Hand blindlings annehmen solle. Diese Drohung scheinet der Eliante und dem Damon gleich schrecklich; sie besitzen nichts, als was sie von ihm zu hoffen haben, und zu seiner Erbschaft sollen sie sich blos durch ihre Verbindung berechtigen können; gleichwohl bleiben sie fest auf dem Entschlusse, einander niemals zu heirathen. Sie sinnen Beide auf Mittel, wie sie ihren Oheim an der Verschenkung seines Vermögens, womit er ihnen gedrohet, hindern wollen. Damon schmeichelt sich, daß ihn Dorimene genugsam liebe, um sie zu bewegen, die Hand des Dorante nicht anzunehmen; er verspricht sich, sie durch neue Aufwartungen, die er ihr machen wolle, noch mehr für sich einzunehmen. Eliante findet dieses Mittel allzu gefährlich und wird sogar ein Wenig eifersüchtig darüber; sie verbietet dem Damon, bei Dorimenen durchaus nichts zu versuchen, und nimmt Alles über sich. Sie fängt es folgendermaßen an. Sobald sie Damon verlassen hat, so theilt sie ihrem Mädchen, der Marthon, einen Anschlag mit, auf den sie eben gefallen; sie sagt ihr, daß sie Dorimenen erst gestern zum ersten Mal auf dem Balle gesehen, daß sie ihr unter der Kleidung eines Cavaliers zärtliche Dinge vorgesagt und in kurzer Zeit einen ziemlich starken Eindruck auf ihr Herz gemacht habe. Sie setzt hinzu, daß sie unter ebender-

selben Kleidung, die ihr so vortheilhaft gewesen, Dorimenen in ihrem Hause besuchen wolle, und verlangt, daß Marthon gleichfalls unter dem Namen Eliante einen Besuch bei ihr ablegen soll. Das Mädchen ist es zufrieden, sich für die Gebieterin auszugeben, und damit endet sich der erste Aufzug. In der Zwischenzeit reden sie noch Alles mit einander ab, was zu dem glücklichen Ausgange ihrer List etwas beitragen kann.

Den zweiten Aufzug eröffnet Dorimene mit ihrem Mädchen Lisette. Dorimene thut Lisetten zu wissen, daß sie Dorante heirathen werde, wenn Damon und Eliante sich nicht noch heut einander zu ehelichen entschlössen. Lisette fragt sie, ob sie sich des zärtlichen Versprechens ungeachtet, das sie dem Valère gethan, keines Andern als die Seinige zu sein, den Dorante zu heirathen werde entschließen können. Dorimene antwortet ihr so, daß sie an ihrer Beständigkeit zu zweifeln anfängt, und endlich gestehet sie ihr offenherzig, daß ein junger Unbekannter, den sie vorgestern Abends auf dem Balle gesehen, und der ihr von Liebe vorgeredt, die schwerste Hinderniß sei, die Dorante in ihrem Herzen zu übersteigen habe. Durch diese Scene erfährt man nicht allein das Vergangene, sondern sie dienet auch zur Vorbereitung auf das Folgende. Marthon wird unter dem Namen Eliante angemeldet. Dorimene befiehlt, sie hereinzuführen. Nach einigen Complimenten, so wie sie bei einem ersten Besuche vorzufallen pflegen, bittet die vermeinte Eliante Dorimenen um Erlaubniß, einem von den Bedienten insgeheim etwas befehlen zu dürfen. Dorimene vergönnt es, worauf sie sich Beide niedersetzen und Eliante sogleich ihr Herz folgendergestalt ausschüttet.

Marthon oder die vermeinte Eliante. Nicht in dem Geräusche der Welt, wo uns tausend Ergetzungen zerstreuen, haben wir die Ueberraschungen der Liebe am Meisten zu fürchten. Das Jahr der Stille und Eingezogenheit, welches ich dem Andenken meines verstorbenen Gemahls gewidmet hatte, war noch nicht ganz verflossen, als eine von meinen Freundinnen einen ihrer Anverwandten zu mir brachte. Wie liebenswürdig war er! Welcher Anblick für ein Herz, das der Wohlstand seit zehn Monaten nöthigte, sich nur mit traurigen Ideen zu beschäftigen, und dessen Begierden sich durch die wenige Thätigkeit, die ich ihnen erlauben durfte, nur vermehrten! Dieser junge Mensch legte verschiedene Besuche bei mir ab, und endlich gestand er mir, daß er mich liebe. Ich antwortete ihm, ich sei entzückt darüber und liebe ihn auch recht sehr.

Dorimene. Dieser Anfang verspricht viel.

Marthon. Er ward über meine Antwort unwillig.

Dorimene. Nun? Und was wollte er denn?

Marthon. Er wollte, ich hätte mir bei dem Bekenntnisse seiner Leidenschaft ein strenges Ansehen geben sollen, ich hätte ihn mißhandeln sollen. Kurz, er wollte, daß ich mich grausam gegen ihn bezeigte, ich aber war viel zu fein, ihm hierin seinen Willen zu thun.

Dorimene. Zu fein? Von dieser Feinheit verstehe ich nichts.

Marthon. Und gleichwohl ist sie höchst vernünftig. Darf ein Frauenzimmer, das sich von ihrem Liebhaber am Nachttische gesehen zu werden fürchten muß, das ihm nur durch erborgte Reize Liebe einzuflößen weiß, darf so ein Frauenzimmer auf ihre Eroberung wohl stolz sein?

Dorimene. Gewiß nicht.

Marthon. Was sind aber die kleinen Weigerungen, die Hindernisse, die Schwierigkeiten, wodurch wir die Leidenschaft eines Liebhabers reizen? Sie sind unserer Person ebenso wenig eigen, ebensowohl erborgt als Bleiweiß und Schminke, und man kann sich also auch auf dasjenige Herz, das sie uns erhalten müssen, wenig oder nichts zu gut thun. Allein es wissen, daß unsere Bereitwilligkeit einen Liebhaber leicht nachlässig, kalt und schläfrig machen kann, und ihm dennoch diese Hülfe wider unsere Reize selbst leihen, um ihn mit desto mehr Ehre überwinden zu können, das, das nenne ich fein gedacht und so, wie eine Heldin denken muß, die sich ihres Werths bewußt ist und ihre Siege nur sich selbst zu danken haben will. — Kurz, er mußte sich nach meiner Moral bequemen.

Dorimene. Ich sollte auch meinen, daß sie bequemlich genug wäre.

Marthon. Er wollte in dem Geschmacke der Romanen, die er gelesen hatte, lieben; itzt aber ist er kein solcher Neuling mehr, wie Sie bald selbst sehen und mir es zugestehen sollen.

Dorimene. Ich? Madame!

Marthon. Er liebt Sie, Sie entreißen mir ihn 2c.

Diese Scene gefiel bei der Vorstellung wegen ihres paradoxen und seltsamen Inhalts ungemein. Zum Schlusse macht Eliante Dorimenen sehr lebhafte Vorwürfe, daß sie ihr einen Gefangenen entführe, den sie mit der besten Art gemacht habe. Dorimene vertheidiget sich wegen des Raubes, den Marthon ihr

Schuld giebt, doch die wahre Eliante, die als Cavalier verkleidet dazukömmt, überzeugt sie desselben vollends. Ehe aber dieser vermeinte Cavalier erscheinet, sagt Marthon zu Dorimenen, daß sie ihn selbst in Dorimenens Namen habe rufen und ihm sagen lassen, daß er sich, um nicht erkannt zu werden, in einem Mantel verhüllt zu ihr begeben solle. Sie verlange, daß er sich über sie Beide erkläre, und bittet um Erlaubniß, sich einen Augenblick verbergen zu dürfen. — Einige Stellen aus der nun folgenden Scene werden dem Leser nicht unangenehm sein.

Eliante (im Tone eines Petitmaitres). Wenigstens hat mich Niemand erkannt. Ohne uns zu schmeicheln, wir sind bei dergleichen Abenteuern öfter gewesen.

Dorimene. Mein Herr — —

Eliante. Zum Henker, Mademoiselle, wie glücklich bin ich! Ich komme auf Ihren Befehl hierher, und was noch mehr ist, ich komme verkleidet. Unser erster Besuch ist geheimnißvoll! O das Geheimnißvolle! Es ist zu Allem gut, aber besonders in der Liebe, besonders da lebe das Geheimnißvolle!

Dorimene. Mein Herr —

Eliante. Ich bekannte Ihnen meine Liebe, und Sie glaubten mir auf der Stelle. Das ist die gewöhnliche Wirkung der Wahrheit; man darf sie nur hören, um sogleich überzeugt zu werden.

Dorimene. Mein Herr —

Eliante. Ja, Mademoiselle, wenn ich Ihnen auch meine Liebe nicht bekannt hätte, so hätten Sie sie doch mit allem Recht vermuthen können, da Sie so schön, so reizend sind! Erlauben Sie, daß ich Ihre schönen Hände küssen darf! (Er wirft sich ihr zu Füßen.)

Dorimene. Stehen Sie doch auf, mein Herr! ꝛc.

Auf diese Scene folgen noch verschiedene andere, die mit gleichem Feuer und gleicher Leichtigkeit geschrieben sind. Marthon oder die falsche Eliante hatte sich, wie man gesehen, weggegeben, um dem vermeinten Cavalier bei Dorimenen freies Feld zu lassen. Nun kömmt sie wieder, begiebt sich aber auch bald zum zweiten Male weg, nachdem sie sich gestellt, als ob die Liebe in ihrem Herzen dem Verdrusse, sich aufgeopfert zu wissen, Platz gemacht. Dorimene kann dem vermeinten Cavalier nicht länger widerstehen, sie capituliret, sie ergiebt sich; das Gesetz, welches ihr der Sieger vorschreibt, bestehet darin, daß sie den Damon nicht mehr sehen und die Hand des Dorante durchaus nicht an=

nehmen soll. Dorimene läßt sich Alles gefallen, und indem kömmt Damon dazu. Eliante hatte ihm aus dem Streiche, den sie Dorimenen spielt, ein Geheimniß gemacht und fährt also fort, unter ihrer Verkleidung auch ihn zu hintergehen; sie nimmt noch dazu den gasconischen Accent an, damit er sie nicht an der Stimme erkennen soll. Dorimene läßt sie beisammen und sagt dem vermeinten Cavalier in einem zärtlichen Tone, daß sie ihn diesen Abend erwarte. Die Scene zwischen dem Damon und der Eliante ist ungemein lustig; denn da Damon seine Gebieterin nicht erkennt, so sagt er ihr Dinge, die sie ungemein verdrießen und in dem Vorsatze, sich nie mit ihm zu verheirathen, bestärken. Auch sie macht es ihm nicht besser und bringt ihm, indem sie sich rühmt, auch über Elianten bald zu triumphiren, einen unüberwindlichen Abscheu vor dieser Heirath bei. Der vermeinte Cavalier begiebt sich endlich weg, Damon befiehlt dem Pasquin, ihm zu folgen; Lisette, die von Dorimenen den nämlichen Befehl erhalten hat, gesellt sich zum Pasquin, um ihn gleichfalls kennen zu lernen.

In der Zwischenzeit zum dritten Aufzuge hat Lisette erfahren, daß der vermeinte Cavalier Eliante selbst ist, Pasquin aber hat diese Entdeckung nicht gemacht, sondern sagt seinem Herren blos, daß der Cavalier, dem er auf seinen Befehl nachgefolgt, geraden Weges zu Elianten gegangen sei und sich da Freiheiten herausgenommen habe, die nur einem beglückten Liebhaber oder einem Gemahle zustünden. Dieses Wort Gemahl stehet in Ansehung der Entwicklung nicht umsonst; der Verfasser hat es sich folgendermaßen zu Nutze gemacht. Dorimene wird durch den Streich, den ihr Eliante gespielt, erbittert und schwöret, sich dafür zu rächen. Da sie nun die große Abneigung kennt, welche Damon und sie vor der Heirath haben, so glaubt sie, sie nicht besser bestrafen zu können, als wenn sie sie trotz dieser Abneigung mit einander verheirathet. Sie beredet also den Damon, daß Eliante seit sechs Monaten insgeheim vermählt sei, und ein Gleiches heftet sie auch Elianten von dem Damon auf. Sie fallen Beide so glücklich in dieses Netz, daß sie dem Dorante versichern, sie wären nun bereit, die Verbindung, vor welcher sie so viel Widerwillen bezeigt, zu vollziehen. Dorante faßt sie bei dem Worte, sie unterzeichnen den Contract, und Jeder bildet sich ein, daß er wegen der frühern Verbindung, wegen der sie einander in Verdacht haben, null und nichtig sein werde. Da aber diese frühere Verbindung eine bloße Erfindung von Dorimenen ist, so

sind sie verbunden, den Contract zu erfüllen. Dorante erzeigt sich dafür gegen Dorimenen so erkenntlich, daß er ihr erlaubt, sich mit ihrem ersten Liebhaber, dem Valère, zu verheirathen.

Gandini.*)

1) Le mari supposé, in drei Aufzügen, nach dem Entwurfe des Hrn. Gandini zum ersten Mal aufgeführt den 16. Mai 1746.

Personen: Pantalon, Vater des Mario. Mario, Liebhaber der Flaminia. Flaminia, Schwester des Lelio. Lelio. Octavio. Lucinde, Schwester des Octavio. Der Doctor, Richter. Scapin, Bedienter des Pantalon. Coraline. Häscher. Die Scene ist zu Bologna.

Pantalon ruft seinen Sohn Mario, der in Florenz den Rechten obgelegen, nach Bologna zurück, ihn mit Lucinden zu verheirathen, den Scapin aber hat er nach Florenz geschickt, um die Flaminia daselbst aus dem Wege zu räumen, weil er weiß, daß sein Sohn sterblich in sie verliebt ist. Scapin läßt sich bei Erblickung der Flaminia erweichen, entdeckt ihr den bösen Vorsatz des Pantalon's und giebt ihr den Rath, sich zu verbergen. Unterdessen darf es Mario nicht wagen, seinem Vater ungehorsam zu sein, sondern reiset von Florenz ab, nachdem er seiner Gebieterin tausend Versprechungen einer ewigen Treue gethan, ohne zu wissen, welche Gefahr ihr bevorstehet. Er wird unterwegens unpaß und kömmt also vier Tage später bei seinem Vater an, so daß Harlequin, sein Bedienter, den er bei seiner Geliebten zurückgelassen, einen Tag eher als er in Bologna mit einem Briefe von der Flaminia ankömmt, deren Tod er, so wie sie ihm befohlen, überall ausbreitet.

Erster Aufzug. (Das Theater stellt die Straße vor, in der Pantalon wohnet.) Scapin kömmt von Florenz an und hinterbringt dem Pantalon den Tod der Flaminia. Weil Pantalon schon weiß, daß sich sein Sohn gehorsam erzeigt, scheinet er über das Geschehene verdrießlich zu sein, giebt dem Scapin einen Beutel Geld, damit er schweigen soll, und schickt ihn zur

*) Dionisio Gandini, von Verona gebürtig, ein noch lebender Schauspieler und dramatischer Dichter. Er kam 1754 auf das italienische Theater zu Paris, wo er vornehmlich die Rolle des Scaramouche spielte. Im Jahre 1755 hat er dieses Theater wieder verlassen. Die folgenden Entwürfe sind von seiner eigenen Erfindung, dieser erste ausgenommen, welches ein alter Entwurf ist, den er nur geändert.

Ruhe, nachdem er ihm vertraut, daß er Lucinden aus Frankreich erwarte, mit der er seinen Sohn verheirathen wolle.

Harlequin als Courier sucht den Mario und giebt zu verstehen, daß ihm ein wichtiges Geheimniß, die Flaminia betreffend, aufgetragen sei. Pantalon erblickt ihn und will ihn auslocken. Anfangs hätte sich Harlequin bald verschnappt, doch auf einmal besinnt er sich, daß sein Geheimniß von großer Wichtigkeit ist, und wickelt sich, so gut er kann, aus seinen Reden, welche die Neugierde des Alten auf das Aeußerste reizen, wieder heraus. Der Doctor kömmt dazu und sagt dem Pantalon, daß sein Neffe verwundet worden, und daß er als Richter des Orts sogleich die nöthigen Nachsuchungen deswegen wolle thun lassen; hiermit geht er ab. Lucinde tritt auf mit ihrem Bruder, dem Octavio, und dem Lelio, den sie unterwegens haben kennen lernen; Lelio ist der Flaminia Bruder und hat sich in Lucinden verliebt. Octavio und Lucinde erkundigen sich nach der Wohnung des Pantalon bei dem Pantalon selbst, der sich nach einigen Complimenten zu erkennen giebt und sein Mädchen, die Coraline, ruft. Sie kömmt und thut um die Neuangekommenen sehr geschäftig. Octavio reiset unter dem Vorwande, daß sein Vater krank sei, wieder zurück, Coraline dringt in den Lelio, es sich bei dem Pantalon gefallen zu lassen; Pantalon verweiset ihr, daß sie sich so gemein mache, und führt sie mit Lucinden ab, nachdem er sich von dem Lelio mit Ehren losgemacht, der ganz allein stehen blieb und zu verstehen giebt, daß er sich zwar eilends nach Florenz machen sollte, weil ihm sein Vater geschrieben, daß seine Schwester Flaminia unsichtbar geworden, daß ihn aber seine Liebe zu Lucinden hier in Bologna zurückhalte; er geht ab.

Mario langet von Florenz an und scheinet fest entschlossen, niemals eine Andere als die Flaminia zu heirathen. Er trifft den Harlequin an, der ihn überall sucht, und erkundiget sich sogleich bei ihm nach seiner Gebieterin. Harlequin sagt ihm, daß sie gestorben sei, erzählt ihm alle Umstände ihres Todes und übergiebt ihm den Brief der Flaminia, in welchem sie ihm meldet, daß sie ihm getreu und als die Seinige sterbe. Mario schreiet, dieser Brief sei ein tödtliches Gift für ihn, und fällt ohnmächtig nieder. Der Doctor kömmt mit den Häschern dazu und sucht den Mörder seines Neffen; er erkennt den Mario und hält ihn für todt. Er fragt den Harlequin um die Ursache, und Dieser antwortet, daß er an einem vergifteten Briefe, den er ihm eben gegeben, gestorben sei. Auf dieses Geständniß wird er festgehalten und

ins Gefängniß geführt. Pantalon und Scapin erscheinen und freuen sich über die Ankunft der Braut; allein der Doctor meldet ihnen den Tod des Mario und zugleich, daß man sich seines Mörders bereits versichert und ihm sein Recht widerfahren lassen wolle. Pantalon will verzweifeln; Scapin gehet ab, um den Brief, den er für vergiftet hält, zu verbrennen und sich alsdenn nach dem Gefängnisse zu begeben, zu sehen, ob er den Schuldigen kenne. Pantalon, Lucinde und Coraline nahen sich traurig dem Mario, der durch Seufzer noch einige Zeichen des Lebens von sich giebt. Endlich kömmt er wieder zu sich, zu großer Freude der Zeugen seiner Auferstehung, die ihn mit nicht geringem Erstaunen eiligst zu dem Richter laufen sehen, sobald er vernommen, daß man seinen Bedienten eingezogen und den Brief der Flaminia verbrannt. Das Theater verändert sich und stellt die Gerichtsstube vor. Mario kömmt eben dazu, als man den Harlequin auf sein eigen Geständniß zum Tode verurtheilen will; das Urtheil wird widerrufen; die Häscher wollen bezahlt sein, und Harlequin bezahlt sie mit Schlägen; die spielende Personen verlassen alle die Scene, und der erste Aufzug ist zu Ende.

Zweiter Aufzug. (Das Theater stellt wieder die Straße vor, in welcher Pantalon wohnet.) Auf einer Seite tritt Scapin auf und auf der andern Flaminia. Sie erkennen einander, und sie erkundiget sich nach dem Mario. Scapin stockt, und endlich erzählt er ihr das vermeinte Unglück ihres Liebhabers. Flaminia begiebt sich voller Verzweiflung in das Haus des Pantalon, wohin ihr Scapin folgt, um es zu verhindern, wenn sie sich etwa zu erkennen geben wollte. Harlequin kömmt in vollem Laufe und sucht sich vor den Häschern zu retten, die eine andere Bezahlung verlangen, als die er ihnen bereits gegeben. Als er eben in das Haus des Pantalon hereinspringen will, kömmt Coraline heraus, mit der er eine verliebte Scene hat. Pantalon kömmt mit Lucinden und seinem Sohne dazu, dem er wegen seiner Liebe zu Florenz einige Vorwürfe macht. Mario und Lucinde machen einander ziemlich frostige Höflichkeitsbezeigungen, und auf einmal erscheinet Flaminia als eine Rasende zwischen ihnen und fragt, was man mit dem Körper ihres Geliebten gemacht habe. Sie erblickt den Mario, erkennt ihn und wird von ihm erkannt; Beide thun einen gewaltigen Schrei und bleiben ohne Bewegung. Scapin giebt die Flaminia für seine Muhme aus, Namens Brunette, und sagt, er habe sie kommen lassen, um sie bei Lucinden in Dienste zu bringen. Er bemäntelt das Erstaunen der

beiden Verliebten so gut als möglich und ist auch so glücklich, dem Alten seinen Verdacht zu benehmen. Harlequin kömmt dazu, und nun hätte beinahe Dieser Alles wieder verdorben; Scapin jagt ihn zweimal fort und trägt ihn endlich auf den Schultern weg, indem Pantalon unterdessen der Lucinde ihr Zimmer anweiset. Mario versichert der Flaminia aufs Neue seine Treue und erfährt von ihr, daß sie dem Scapin ihr Leben zu danken habe. Scapin kömmt nebst Coralinen dazu, die er mit dem Harlequin getroffen hat, und macht ihr deswegen Vorwürfe. Pantalon kömmt gleichfalls mit Lucinden wieder und will den Mario zwingen, ihr die Hand zu geben. Flaminia nimmt des Vaters Partei und erklärt sich wider ihren Liebhaber; Pantalon befiehlt seinem Sohne, Brunetten zu gehorchen, der er sein ganzes Ansehen hiermit ertheile. Mario verspricht, sich ihr mit Freuden zu unterwerfen, nur müsse sie ihm nicht befehlen, seine Geliebte zu Florenz zu vergessen. Harlequin kömmt und meldet den Fremden an, der mit Lucinden gekommen ist und mit ihr zu sprechen verlange. Pantalon begiebt sich mit ihr hinein, um ihn in ihrem Zimmer zu erwarten, und trägt es der vermeinten Brunette auf, ihn zu empfangen. Lelio erkennt im Hereingehen seine Schwester und will mit ihr schelten; sie besänftiget ihn aber, indem sie sich für verheirathet ausgiebt, und der Bruder und die Schwester umarmen sich. Mario, der auf sie Acht gegeben, ihre Reden aber nicht hören können, wird eifersüchtig und zwingt den Lelio, den Degen zu ziehen. Harlequin versucht, sie mit seinem hölzern Seitengewehre aus einander zu bringen, läuft aber, als es nichts verfangen will, davon und schreiet um Hülfe. Flaminia ruft dem Mario zu, daß er sich mit ihrem Bruder schlage, und Scapin dem Lelio, daß er mit dem Gemahl seiner Schwester zu thun habe. Pantalon kömmt auf das Geschrei dazu, Harlequin kömmt ihm nach und wirft mit alten Töpfen um sich, womit sich der zweite Aufzug beschließt.

Dritter Aufzug. Flaminia eröffnet den dritten Aufzug mit dem Mario, dem sie den Rath giebt, seinem Vater zu gehorchen; hierauf umarmt sie ihn und nimmt Abschied. Mario erschrickt darüber und begiebt sich mit dem Harlequin weg; Lelio aber, der dazukömmt, sucht seine Schwester wegen des Unglücks zu beruhigen, welches sie für sich und den Mario befürchtet, wenn er sich seinem Vater zu widersetzen fortführe, und verspricht, den Pantalon zur Einwilligung in ihre Heirath zu vermögen. Flaminia begiebt sich weg, der Doctor kömmt, und Lelio erkennt ihn

für einen Freund seines Vaters. Er verklagt den Pantalon und den Mario bei ihm und ersucht ihn, Beide in Verhaft nehmen zu lassen; der Doctor gehet ab, um die nöthigen Befehle deswegen zu ertheilen, und Lelio folgt ihm. Flaminia kömmt wieder und freuet sich, daß sie nunmehr Hoffnung habe, den Mario zu heirathen; Coraline, die sie belauscht und sie für weiter nichts als für Brunetten hält, erstaunt über ihre Verwegenheit; sie geht ab, dem Pantalon hiervon Nachricht zu geben, sucht ihn aber überall vergebens, weil er unterdessen nebst dem Mario in Verhaft genommen worden. Sie kömmt mit Lucinden wieder, die sie anstatt Pantalon's getroffen hat, und erzählt ihr, auf was sich Brunette Rechnung mache. Lucinde erzürnt sich über die Flaminia, und indem kömmt Scapin und meldet, was mit dem Pantalon und Mario vorgegangen, worauf sich Alle wegbegeben, sie in dem Gefängnisse zu besuchen. Das Theater verändert sich und stellet die Gerichtsstube vor. Alle spielende Personen sind hier beisammen. Der Doctor macht sich fertig, den Pantalon zu verhören, der es sogleich von selbst gesteht, daß er die Flaminia habe umbringen lassen. Der Doctor antwortet, es sei itzt von keinem Morde die Rede, sondern die Sache wäre diese, daß Mario die Schwester des Lelio seinem Versprechen gemäß heirathen solle, oder er werde ihn als einen Verführer zu gebührender Strafe ziehen. Lelio erkläret seinestheils, daß der Verklagte Derjenige sei, der seiner Schwester die Ehe versprochen; Harlequin wendet dagegen ein, daß Mario sich bereits mit seiner Gebieterin eingelassen habe; Lucinde beklagt sich gleichfalls, daß sich Mario, ohngeachtet ihn Pantalon mit ihr verbinden wolle, mit aller Welt und sogar mit Brunetten verspreche; Scapin endlich will die Rechte eines vornehmen Frauenzimmers in Florenz behaupten, welche die erste Hypothek auf den Mario habe. Der Richter will den Mario auch schon als einen Erzverführer verurtheilen, doch Scapin erkläret das Räthsel, und es findet sich, daß die Schwester des Lelio, die Gebieterin des Harlequin, das vornehme Frauenzimmer von Florenz und Brunette nicht mehr als eine und die nämliche Person sind und Mario sich nur mit der einzigen Flaminia versprochen hat. Pantalon wird gezwungen, in die Heirath zu willigen; Lelio heirathet Lucinden, Harlequin Coralinen, und die Komödie hat ein Ende.

2) Les Bohémiens, in fünf Aufzügen, nach dem Entwurfe des Hrn. Gandini zum ersten Mal aufgeführet den 6. Junius 1748.

Personen: Der Doctor. Mario, des Doctors Sohn. Harlequin, Bedienter des Doctors. Pantalon. Scapin, Hauptmann einer Zigeunerbande. Lelio und Lucinde, erkannte Kinder des Pantalon. Coraline, Zigeunerin. Eine Bande Zigeuner und Zigeunerinnen. Ein Müller. Bauern.

Erster Aufzug. (Das Theater stellt einen Wald und verschiedne Häuser vor.) Der Doctor erscheint und ist auf den Pantalon sehr erzürnt. Er sagt, daß Dieser seine Bosheit gegen ihn nun auf das Aeußerste getrieben, indem er ihm seinen Zaun niederreißen lassen und dadurch verursacht, daß ihm die wilden Thiere vielen Schaden gethan. Pantalon antwortet ihm, er müsse toll im Kopfe sein. Harlequin kömmt mit einem Bauer dazu, den er abprügelt, weil er Feigen von dem Hinterhofe des Doctors gestohlen. Pantalon wird sehr ungehalten darüber, daß man seinen Bauer so mißhandelt. Der Doctor versetzt, daß, wenn man ihm (dem Pantalon) Recht widerfahren lassen wollte, man ihm ebenso begegnen müßte, weil er an allem seinem Unglücke Schuld sei. Pantalon straft ihn Lügen, der Doctor antwortet mit einer Ohrfeige; Pantalon ziehet seinen Dolch, Harlequin aber treibet ihn mit einer guten Tracht Schläge vom Platze und begiebt sich mit dem Doctor weg.

(Das Theater stellet ein Feld mit Zelten vor.) Zigeuner und Zigeunerinnen legen dem Scapin die Beute vor, die sie gemacht haben; nur Lelio hat ihm nichts vorzulegen, und Scapin wirft ihm den wenigen Geschmack vor, den er an ihrer Profession habe. Coraline macht Lucinden aus, daß sie den Leuten so schlecht wahrzusagen wisse. Lucinde antwortet ihr, daß sie vor diese Lebensart allzu viel Abneigung habe. Scapin lieset Beiden, dem Lelio und der Lucinde, den Text und sagt ihnen, daß sie sehen müßten, wo sie was verdienten, und heißt Diejenigen, die sich die vergangene Nacht ermüdet haben, zur Ruhe gehen. Er macht der Coraline tausend Schmeicheleien und empfängt einen Beutel von ihr. Nachdem er dem Lelio und der Lucinde noch mehr als einmal wiederholt, daß sie so ihrem Exempel folgen sollten, begiebt er sich mit Coralinen weg.

Lelio und Lucinde sind nichts weniger als geneigt, dergleichen Ermahnungen nachzukommen. Lelio giebt der Lucinde

den Rath, die Flucht mit ihm zu nehmen, und verspricht ihr, sie zu heirathen. Lucinde antwortet, daß sie ihn zwar liebe und hochschätze, allein sie wisse selbst nicht, warum sie nicht die geringste Neigung habe, ihn zu heirathen. Lelio antwortet ihr mit aller möglichen Zärtlichkeit, ohne über ihre abschlägliche Antwort verdrießlich zu sein. Sie gehen mit einander ab.

Der Doctor kömmt und erzählt dem Mario seinen Streit mit dem Pantalon. Mario ist um so viel weniger damit zufrieden, da er weiß, daß Pantalon sehr reich ist, und daher verdrießliche Folgen besorget.

Harlequin kömmt dazu und hinterbringt, daß Pantalon beschlossen habe, die ganze Familie des Doctors umbringen zu lassen. Der Alte wird darüber ganz unruhig; Harlequin glaubt ihn zu beruhigen, indem er ihm seine Tapferkeit rühmet. Doch kaum läßt sich Pantalon mit seinen Bauern sehen, als der furchtsame Harlequin die Flucht nimmt. Mario vertheidiget den Doctor, und Scapin, der mit seinem Gefolge dazukömmt, bringt sie aus einander. Als Harlequin Niemanden mehr sieht, will er Alles todt machen und beschließt den Aufzug mit seinen Großsprechereien.

Zweiter Aufzug. Lucinde, nachdem sie über die Liebe des Lelio und über die Härte, mit welcher ihr Scapin begegnet, ihre Betrachtungen angestellt, fühlt sich sehr ermüdet, läßt sich auf eine Rasenbank nieder und schläft ein.

Mario erblickt sie, findet sie ungemein reizend, wird in sie verliebt, nahet sich ihr und weckt sie dadurch auf. Anfangs will sie fliehen, Mario aber hält sie auf, und sie sagt ihm wahr. Mario ärgert sich, daß er sie eine so unwürdige Profession treiben sieht, und sagt ihr, daß sie ja wohl auf eine anständigere Art ihr Glück finden könne; er bietet ihr hierauf seinen Beutel an, den sie aber ausschlägt. Scapin schilt die Lucinde, daß sie das Geschenke, das man ihr machen wollen, nicht angenommen. Mario entschuldiget sie, erkennt den Scapin, erzeigt sich gegen ihn sehr freundschaftlich und bittet ihn, seinen Vater und ihn gegen die Verfolgungen des Pantalon's zu vertheidigen. Scapin verspricht, ihn und seine ganze Familie in Sicherheit zu setzen, wenn sie ihre Zuflucht in seine Zelte nehmen wollten, und führt Lucinden mit sich fort. Mario wird über das Weggehen der Lucinde empfindlich und folgt ihr nach, nachdem er dem Harlequin befohlen, seinem Vater zu sagen, daß er in die Zelte des Scapin's flüchten solle.

Coraline kömmt dem Harlequin unter die Augen, und er

findet sie nach seinem Geschmacke. Indem sie ihn mit Wahrsagen unterhält, visitiren ihm zwei kleine Zigeuner die Schubsäcke. Harlequin bekennt hierauf der Coraline seine Liebe, die sie erwidern zu wollen sich stellet. Sie beredt ihn, sein Kleid abzulegen; die kleinen Zigeuner tragen es weg, und Coraline schleicht sich auch davon.

Der Doctor, der in dem Augenblicke dazukömmt, ist Ursache, daß Harlequin den ihm gespielten Streich nicht sogleich merkt, sondern vor allen Dingen die ihm von dem Mario an den Alten aufgetragene Commission ausrichtet. Der Alte ist sogleich bereit, sich die Nachricht zu Nutze zu machen. Unterdessen sucht Harlequin seine Kleider vergebens; er erblickt den Scapin, bei dem er sich wegen des erlittenen Raubes beklagt. Scapin giebt insgeheim seiner Bande Befehl, die Kleider wiederzubringen. Harlequin setzt noch hinzu, es thue ihm leid, daß er sich über die Zigeunerin, die ihn beraubt, beklagen müsse, da sie ihm so wohl gefalle.

Scapin giebt ihm den Rath, nicht so zärtlich zu sein, sonst könnte ihn leicht der Hauptmann der Bande, wenn er seine Liebe zu der Zigeunerin erführe, zu Tode prügeln lassen. Coraline bringt des Harlequin's Kleider wieder, und Dieser kann sich nicht enthalten, ihr seine Liebe nochmals zu verstehen zu geben. Scapin giebt sich ihm hierauf als den Hauptmann der Bande zu erkennen, Harlequin zittert und kann kaum vor Erschrecken wieder zu sich kommen. Scapin will die Zigeunerin wegen ihres Diebstahls bestrafen, und sie bittet den Harlequin, ihr Genade auszuwirken. Harlequin bittet darum, Scapin gesteht sie ihm zu und geht mit seinen Leuten ab.

Kaum sieht sich Harlequin mit Coralinen allein, als er ihr um den Hals fallen will. Auf einmal steht Scapin zwischen ihnen; er ist wider den Harlequin aufgebracht und will ihn binden lassen, weil es nur einem Zigeuner erlaubt sei, eine Zigeunerin zu lieben. Um ihn zu besänftigen, sagt Harlequin, daß er sich mit Vergnügen unter sie wolle aufnehmen lassen. Scapin ist es zufrieden, nur soll er vorher eine Probe von seiner Geschicklichkeit ablegen, wozu eben eine Gelegenheit vorfällt. Zwei Zigeuner bringen einen Esel, mit Federvieh beladen, unter die Zelte, den sie einem Müller gestohlen. Scapin läßt das Federvieh abladen und befiehlt dem Harlequin, den Esel an den Müller wieder zu verkaufen und ihm bei der Gelegenheit seinen Beutel zu stehlen; wenn er dieses bewerkstelliget, so solle er Zigeuner sein und Coralinen heirathen dürfen. Harlequin versteht sich dazu, und Scapin giebt ihm einen Bart und einen Mantel, sich zu verkleiden. Der Müller kömmt

ganz außer Athem und fragt ihn, ob er nicht wisse, wohin die Zigeuner ihren Weg genommen. Harlequin antwortet, er habe darauf nicht Acht gegeben, sondern suche vielmehr selbst, diesen Spitzbuben auf das Eiligste zu entkommen; er wünsche sogar, sagt er, daß er seinen Esel loswerden könne, damit er nicht gar darum käme. Dem Müller steht der Esel an, und indem er dem Harlequin Geld dafür geben will, stiehlt ihm Dieser seinen Beutel. Der Müller merkt es und läuft ihm nach, doch die Zigeuner vertheidigen ihren künftigen Mitbruder, umringen den Müller tanzend und vermitteln es, daß Harlequin sich mit dem Esel, den er ihm verkauft, wieder davonmachen kann.

Dritter Aufzug. (Das Theater stellt einen Wald und Zelte vor.) Die Zigeuner und Zigeunerinnen spielen neben ihren Zelten. Da Scapin merkt, daß Lucinde und Lelio durchaus nicht geneigt sind, ihre Profession zu treiben, so möchte er ihrer gern los sein. Er giebt zu verstehen, daß der Hauptmann der Bande, der vor ihm gewesen, ihm sie bestens empfohlen und zugleich ein Papier anvertrauet habe, das er nicht eher als nach Verlauf eines Jahres erbrechen solle. Da nun das Jahr eben um ist, so öffnet er die Schrift und findet, daß Lucinde und Lelio des Pantalon's Kinder sind; er ruft sie, und sie kommen von ihrem Spiele zu ihm. Scapin spricht sehr freundlich mit ihnen und sagt, daß sie nun nicht mehr lange bei der Profession bleiben sollten, die sie so sehr verabscheuten; er kenne ihren Vater, und dieser sei vollkommen im Stande, sie in glückliche Umstände zu setzen. Er ersucht sie, ihm auf einige Augenblicke zwei Schaumünzen, die sie bei sich haben, anzuvertrauen. Lucinde und Lelio geben sie ihm. Der Doctor und Mario kommen, bei dem Scapin ihre Zuflucht zu nehmen, der sie auch sehr wohl aufnimmt und sie mit dem Pantalon auszusöhnen verspricht. Unterdessen daß sich der Doctor unter den Zelten umsieht, kömmt Lucinde dazu, gegen die sich Mario sehr höflich erzeiget; sie entdecken einander Beide ihre Liebe.

Harlequin, der es dem Scapin nachthun will, macht hierüber ein großes Geschrei und sagt den Verliebten, daß Niemand eine Zigeunerin lieben dürfe, wenn er nicht selbst von der Profession wäre. Scapin giebt dem Harlequin Recht, worüber sich Dieser sehr fröhlich erzeigt. Doch als sich Coraline ungemein vergnügt stellt, daß nunmehr auch Mario bald von ihrer Gesellschaft sein werde, fängt er an, eifersüchtig zu werden.

Pantalon kömmt und bittet den Scapin, ihn zu rächen, und

macht ihm ein Geschenk; Scapin nimmt es an und schickt ihn wieder fort. Er freuet sich sehr, da er sieht, daß die Liebe die Familien des Doctors und des Pantalon's ohne Schwierigkeit wieder vereinigen werde, und der Aufzug endiget sich mit der Aufnahme des Harlequin's, welche Scapin vorzunehmen befiehlt.

Vierter Aufzug. Scapin giebt dem Mario den Rath, ohne Bedenken Zigeuner zu werden, um Lucinden heirathen zu können; er versichert ihn, daß er ihm in einigen Stunden beweisen wolle, daß sie von ebenso gutem Geschlechte sei als er, und daß es für sie Beide gut sein werde, wenn er seinem Rathe folge. Da Mario den Scapin kennet und von ihm hintergangen zu werden sich nicht fürchten darf, so williget er in Alles, was er von ihm verlangt.

Harlequin giebt dem Doctor den Rath, Zigeuner zu werden, weil es doch sein Sohn auch bald sein werde, der Doctor aber giebt auf seine Reden nicht Acht. Indem erblickt Pantalon den Harlequin, erinnert sich an die Schläge, die er von ihm bekommen, zieht seinen Dolch und will sich rächen. Harlequin läuft davon.

Scapin hält den Pantalon auf und sagt ihm, daß er ein Geheimniß besitze, durch welches er ihm einen sehr wichtigen Dienst leisten könne; wenn er ihn nämlich an seinen Feinden werde gerächet haben, wolle er ihm das Vergnügen machen, zwei Kinder, die er für verloren halte, wiederzufinden. Pantalon ist für Freuden außer sich und will wissen, wenn ihm dieses Glück widerfahren solle. Scapin befiehlt ihm, in die nächste Grotte zu gehen, wo er seine Beschwörungen machen wolle. Pantalon gehorcht, Scapin folgt ihm, nachdem er zu verstehen gegeben, daß er zu seiner List Alles vorbereitet habe.

Der Doctor hat sich von einer gewaltigen Liebe zu Coralinen einnehmen lassen und sucht sie, sich ihr zu entdecken. Seine Leidenschaft wird in Coralinens Gegenwart immer stärker; sie merkt die Liebe, die der Alte gegen sie empfindet, stellt sich, sie erwidern zu wollen, und da er ihr sie zu heirathen verspricht, scheinet sie ganz traurig, weil sie seine Frau, wie sie sagt, nicht sein könne, wenn er nicht Zigeuner würde. Sie fügt hinzu, daß er sich zwar, wenn er sie wirklich liebe, kein Bedenken machen dürfe, es zu werden, indem sein Sohn bereits Zigeuner geworden, um Lucinden zu heirathen. Der Doctor erstaunet über diese Nachricht; es wird ihm schwer, sich zu entschließen, doch endlich siegt die Liebe bei ihm, er begiebt sich mit Coralinen weg und ist bereit, Alles zu thun, was sie von ihm verlangt.

(Das Theater stellt einen Wald und einen großen Felsen vor.) Scapin befiehlt dem Pantalon, auf den Felsen zu steigen, wo er ihm einen Beweis von seiner Wissenschaft geben wolle. Seine Beschwörungen erschrecken den Pantalon; er erschrickt aber noch weit mehr, als er mitten in Flammen die Devisen erscheinen sieht, die auf den Schaustücken seiner Kinder stehen. Pantalon verlangt sie von dem Scapin, und Dieser verspricht sie ihm auch; indem aber ruft er unterirdische Geister, die ihn wegführen und von dem Felsen hinunterrollen lassen, womit sich der Aufzug endet.

Fünfter Aufzug. Lelio und Lucinde führen den Pantalon, der nach seinem Falle kaum mehr gehen kann. Sie erzeigen sich dem Alten ungemein behülflich, der ihnen seine Dankbarkeit nicht genug ausdrücken kann. Die Sympathie verursacht bei allen Dreien Bewegungen, von welchen sie die Ursache nicht begreifen können. Lelio und Lucinde umarmen den Pantalon mit Ehrfurcht, und Pantalon umarmt sie mit Zärtlichkeit.

Da Harlequin und der Doctor den Pantalon wahrnehmen, so wollen sie ihn umbringen; Lelio und Lucinde vertheidigen ihn, und dieser Zufall verdoppelt des Pantalon's Liebe gegen sie.

Scapin, der Alles, was vorgegangen, insgeheim mit angesehen, läßt den Doctor und den Harlequin, desgleichen den Lelio und die Lucinde abgehen; vorher aber erhebt er die Großmüthigkeit dieser Letztern. Pantalon betrübt sich, da sie ihn verlassen sollen. Scapin bewundert die Macht des Bluts und führt den Pantalon mit sich fort.

(Das Theater stellt einen Wald vor mit den Zelten des Scapin's.) Die ganze Bande des Scapin ist zum Aufbruche fertig. Pantalon erstaunet, da er den Doctor und den Mario unter den Zigeunern gewahr wird. Scapin sagt ihm, daß sie keine Zigeunerin hätten heirathen können, ohne es selbst zu sein. Pantalon glaubt nunmehr an seinen Feinden genug gerächet zu sein, da sie sich so weit erniedriget. Scapin bittet ihn, seinen Groll nicht weiter zu treiben und zu bedenken, daß sich die liebsten Zweige seiner Familie gleichfalls unter der Bande befänden. Zugleich fragt er seine Leute, ob sich Einer von ihnen den Vater des Lelio und der Lucinde zu hassen unterstehe. Sie beschwören Alle einmüthig das Gegentheil. Und nun giebt Scapin dem Lelio und der Lucinde ein Zeichen, die sich dem Pantalon zu Füßen werfen und ihm ihre Schaumünzen überreichen. Pantalon vergießt Freudenthränen und umarmt sie. Er sieht nun, daß

sich die Natur schon vorher für sie erkläret, er söhnt sich mit seinem Feinde aus und freuet sich über die Verbindung ihrer Kinder.

Harlequin ist wider den Scapin in der größten Wuth, weil er ihm sein Wort nicht gehalten, sondern Coralinen an den Doctor verheirathet, und will nicht länger Zigeuner sein. Scapin aber besänftiget ihn mit der Hoffnung, daß Coraline, die itzt einen alten Mann heirathe, bald Wittwe werden und ihm alsdenn eine reiche Erbschaft zubringen werde. Hierauf giebt sich Harlequin zufrieden, und die Komödie endiget sich mit der Verheirathung des Mario mit Lucinden und des Doctors mit Coralinen.

3) Arlequin et Scaramouche voleurs, nach dem Entwurfe des Hrn. Gandini, in fünf Aufzügen, zum ersten Mal aufgeführt den 5. December 1747.

Personen: Pantalon. Der Doctor. Flaminia, des Pantalon's Tochter. Lucinde, des Doctors Tochter. Mario, des Doctors Sohn. Lelio, des Pantalon's Sohn. Coraline, Kammerfrau bei der Flaminia. Nicolo, Bedienter des Pantalon. Ein Hauptmann. Scaramouche, das Haupt einer Bande Spitzbuben. Harlequin, Spitzbube. Spitzbuben, als Soldaten, Häscher und Bediente verkleidet. Verschiedene Nebenpersonen.

Erster Aufzug. (Das Theater stellt eine Straße vor, in welcher man das Haus des Doctors und des Pantalon siehet.) Harlequin, ein Spitzbube, beklagt sich bei seinem Hauptmann, dem Scaramouche, daß er nicht die gehörige Achtung vor ihm habe. Scaramouche antwortet ihm, es sei seine eigene Schuld, weil er sich der Profession nicht besser befleißige. Hierauf giebt er ihm verschiedene Lehren, die sich Harlequin zu Nutze zu machen verspricht, und Beide begeben sich weg. Mario tritt auf und giebt in einer Monologe zu verstehen, daß er sich in Flaminien, des Pantalon's Tochter verliebte; er klopft an des Letztern Thüre an; Coraline kömmt heraus und giebt ihm von ihrer Gebieterin, der Flaminia, einen Brief. Er fängt ihn an zu lesen; Scaramouche wird ihn von Weitem gewahr und zeigt ihn dem Harlequin. Dieser nahet sich ihm, und da er siehet, daß Mario den Brief der Flaminia einsteckt, so bittet er ihn, weil er doch lesen könne, die Gütigkeit zu haben und ihm auch einen Brief zu lesen, den er ihm dabei einhändiget. Mario will ihm diese Gefälligkeit erweisen, und indem er es eben thun will, stiehlt ihm Harlequin

sein Schnupftuch und macht sich mit davon. Mario wird es gewahr und läuft ihm nach. Der Doctor tritt auf und sagt, daß Pantalon, sein guter Freund, eben itzt die Heirath seiner Tochter mit einem sehr reichen Fremden geschlossen habe, welcher Fremde ein Landsmann und Anverwandter von Demjenigen sei, dem er seine Tochter bestimmt; er wolle also gehen und ihm Glück wünschen. Er klopft bei dem Pantalon an; Coraline macht auf und sagt ihm, daß sich Pantalon eben anziehe. Der Doctor sagt, er wolle ihn auf dem Kaffeehause erwarten, und geht fort. Pantalon kömmt aus seinem Hause heraus; Coraline bestellt bei ihm, was ihr der Doctor eben gesagt; er heißt sie wieder ins Haus gehen und will sich zu seinem Freunde begeben. Als er fort ist, kömmt Lelio und unterhält sich ganz allein mit seiner Liebe zu Lucinden, des Doctors Tochter. Scaramouche, als ein vornehmer Herr gekleidet, den Harlequin als Stallmeister und verschiedene Spitzbuben in Livrei hinter sich, redet ihn höflich an. Er sagt ihm, daß er ein Fremder von Stande sei, der zu seinem Vergnügen reise und nicht gerne in einem Wirthshause einkehren wolle; er bittet ihn, ihm ein Haus irgend einer angesehenen Person in der Stadt zu nennen, wo er sich sieben oder acht Tage mit Ehren aufhalten könne. Lelio läßt sich durch den Namen, welchen sich Scaramouche giebt, hintergehen und versichert, daß ihn sein Vater Pantalon mit Vergnügen aufnehmen werde. Da Lelio zugleich hört, daß dieser Herr seinem Stallmeister befiehlt, die Mauleseltreiber, welche seine Bagage geführt, zu bezahlen, der Stallmeister aber kein Geld bei sich zu haben vorgiebt, so erbietet sich Lelio, die nöthige Summe vorzuschießen, und wird beim Worte gehalten. Er zahlt den Mauleseltreibern das geforderte Geld und will seinen Beutel wieder zu sich stecken, Harlequin aber practiciret ihm den Beutel weg, ohne daß er es merkt. Lelio nimmt von dem fremden Herren Abschied, nachdem er ihm das Haus seines Vaters gewiesen, und sagt, er wolle gehen, die Zimmer für ihn zurechtmachen zu lassen. Er kömmt aber den Augenblick wieder, weil er seinen Beutel vermißt; er ersucht den Fremden, ihm zu sagen, ob nicht etwa Einer von seinen Leuten seinen Beutel aufgehoben, den er ohne Zweifel fallen lassen, indem er ihn einzustecken geglaubt. Mein Herr, ruft Scaramouche, Sie können leicht Recht haben. Und hui, daß mein Stallmeister diesen Fund gethan hat! Ich habe seit einiger Zeit ohnedem Ursache, dem Burschen nicht zu trauen, und sobald ich von meinen Reisen wieder zu Hause komme,

werde ich ihn sicherlich zum Henker jagen. Der Stallmeister nimmt den Verdacht sehr übel und antwortet trotzig, daß diese Rede seinem Herrn das Leben kosten solle. Lelio bittet für ihn um Gnade, und indem er sich zwischen sie Beide stellen will, kömmt er ins Gedränge und verlieret seinen Hut. Der Herr, der Stallmeister und die Bedienten sprengen aus einander, der Eine dahin und der Andre dorthin; Lelio verfolgt sie, und der erste Aufzug ist aus.

Zweiter Aufzug. Harlequin und Scaramouche eröffnen, so wie den ersten, also auch den zweiten Act. Harlequin weiß sich sehr viel damit, daß er die Lehren, die ihm Scaramouche gegeben, so gut in Ausübung gebracht, und Dieser gesteht ihm auch zu, daß er sich zu bilden anfange. Sie hören Jemand kommen und begeben sich weg. Mario tritt auf und beklagt sich über die Heirath, welche Pantalon zwischen seiner Tochter und einem Fremden geschlossen. Scaramouche erscheint und scheinet, gegen die hinterste Scene redend, sehr verdrießlich, daß ein Mensch, an den er zwanzig Louisd'or auf sein Wort verloren, Mißtrauen in ihn setzt und ihm nicht einmal vierundzwanzig Stunden nachsehen will. Er sei so rasend, sagt er, daß er einen Demant, den er am Finger habe, und der gern hundert Louisd'or werth sei, lieber gleich für zwanzig verkaufen möchte, damit er nur mit einem so unbilligen Menschen weiter nichts zu thun haben dürfe. Mario, der den Wechsel des Spiels auch schon oft erfahren, läßt sich seinen Verdruß nahe gehen, redet ihn an und erbietet sich großmüthig, ihn aus der Verlegenheit zu reißen und ihm, so viel er nöthig habe, zu leihen. Scaramouche nimmt das Anerbieten mit der Bedingung an, daß er seinen Ring zum Unterpfande nehmen soll. Mario, der seinen Beutel schon aufgemacht hat, weigert sich dessen, Scaramouche aber wirft ihm wider seinen Willen den Ring in den Beutel und faßt zugleich darnach, indem Mario die zwanzig Louisd'or herauslangen will. Mario erstaunt und will den Beutel wieder an sich ziehen; der Doctor kömmt dazu, und Scaramouche beklagt sich, daß ihm Mario einen Beutel, den er fallen lassen, nicht wiedergeben wolle; zum Beweise, daß der Beutel ihm gehöre, könne der und der Ring dienen, der sich nebst seinem Gelde darin befinde. Nachdem der Doctor die Sache so befunden, giebt er seinem Sohne, ohne ihn anzuhören, Unrecht und überliefert dem Scaramouche den Beutel, der sich vergnügt davon macht. Endlich bringt Mario, aber zu spät, seinen Vater aus dem Irrthume und eilet dem Spitzbuben nach. Der Doctor

bleibt allein und giebt zu verstehen, daß Soldaten in die Stadt gekommen und er einen Officier in sein Haus werde einnehmen müssen. Er klopft an sein Haus an und befiehlt seiner Tochter, welche herauskömmt, den neuen Gast zu empfangen; sie verspricht zu gehorchen und gehet wieder hinein. Scaramouche und Harlequin, welche den Doctor behorcht, begeben sich schleunig weg, aber in dem Augenblicke ist Harlequin auch wieder da und zeigt sich dem Doctor als einen zerstümmelten Officier, dem beide Beine abgeschossen worden. Er sitzt in einer Sänfte, und die Träger sind als Soldaten verkleidete Spitzbuben. Indessen aber, daß Harlequin dem Doctor seine Heldenthaten erzählt und dieser ihn eben zu sich hineinführen will, kömmt der wahre Capitän, der bei ihm logiren soll, und der Betrug wird entdeckt. Die Träger sowohl als der Krüppel nehmen Reißaus, und der zweite Aufzug schließt sich mit großem Tumulte.

Dritter Aufzug. Pantalon sagt zu seiner Tochter Flaminia, daß er itzt nicht bei baarem Gelde sei, und da ihre Heirath, die er nunmehr richtig gemacht, ihm ganz gewiß starke Ausgaben machen werde, so wolle er ein Theil von seinem Silberwerke versetzen, damit ihm bei solchen Umständen nichts fehle. Er befiehlt also seiner Tochter, die entbehrlichen Stücke beiseite zu setzen. Harlequin und Scaramouche haben Alles mit angehört, und Dieser sagt Jenem etwas ins Ohr. Sie gehen Beide fort, kommen aber sogleich wieder, Harlequin als Gerichtsfrohn mit Spitzbuben, die sich in Häscher verkleidet, und Scaramouche als ein Kaufmann, den man Schulden halber in Verhaft genommen. Scaramouche erblickt den Pantalon und ersucht ihn um Hülfe; er sei, sagt er, sehr unglücklich, daß man ihn um tausend Thaler setzen wolle, da er doch bei sich zu Hause für noch einmal so viel Waaren habe. Aber, setzt er hinzu, da mir diese Trabanten nicht erlauben wollen, nach Hause zu gehen, so haben Sie doch die Gütigkeit, ich bitte Sie, und schreiben ein paar Worte für mich an meine Tochter; denn wie Sie sehen (er zeigt ihm seinen Arm, den er in der Binde trägt), ich kann es selbst nicht thun. Pantalon, der sich nichts Böses vermuthet, schreibt folgende Worte, die er ihm vorsagt: Liebe Tochter, Ueberbringern Dieses händige sogleich das Bewußte ein! Indem Pantalon den Zettel schreibt, mauset ihm Harlequin die Uhr, und Scaramouche begiebt sich, sobald er den Pantalon weit genug von seinem Hause vermuthet, mit dem Zettel zu der Flaminia, die ihm sogleich, weil sie ihres

Vaters Hand kennet, die ausgesetzten Stücke Silber überliefert. Als Pantalon bald darauf mit einem Wucherer, der das Silber abholen will, nach Hause kömmt und von Flaminien und Coralinen, was bereits damit geschehen, erfährt, läuft er plötzlich fort, um den Dieb wo möglich noch einzuholen, und Flaminia geht mit Coralinen wieder hinein. Lelio tritt allein auf und sagt, daß er mit seiner Geliebten gern sprechen möchte; er klopft an des Doctors Thüre an, und Lucinde kömmt heraus. Sie haben eine zärtliche Scene mit einander, in welcher ihm Lucinde meldet, daß sie ihr Vater an einen Fremden versprochen, der ein Landsmann Desjenigen sei, dem Pantalon die Flaminia zugesagt. Lelio versichert sie, daß er diese Heirath schon zu verhindern wissen werde; sie geht wieder hinein, und ihr Liebhaber begiebt sich fort. Pantalon und der Doctor treten mit einander auf; der Doctor sagt seinem Freunde, daß er den Augenblick einen Brief erhalten, in welchem man ihm die baldige Ankunft ihrer künftigen Schwiegersöhne berichte, daher sie alle Augenblicke zu erwarten stünden. Scaramouche, der sie beständig auf dem Korne hat, sagt dem Harlequin etwas ins Ohr und geht mit ihm ab. Den Augenblick darauf kömmt Harlequin als ein Bedienter verkleidet und meldet dem Pantalon die Ankunft des künftigen Gemahls der Flaminia und bittet ihn, die Thüre offen zu halten, um seinen Koffer und übrige Equipage einzunehmen; hiemit geht er ab, und der Doctor verläßt den Pantalon, um sich zu erkundigen, ob sein künftiger Schwiegersohn nicht auch zugleich mit angelangt; Pantalon gehet aber in sein Haus, um das Nöthige zu veranstalten. Das Theater verändert sich und stellt ein Zimmer mit einem Bette und einem Schreibtische vor; auf dem Tische stehet ein angezündetes Wachslicht, weil es Nacht geworden. Man sieht Flaminien, die sich gegen Coralinen wegen des Schicksales beklagt, das ihr Vater ihr zugedacht; Diese tröstet sie; Pantalon kömmt dazu und meldet ihr die Ankunft ihres Bräutigams; sie fängt ihre Klagen aufs Neue an, die aber durch den Nicolo, einen Bedienten aus dem Hause, unterbrochen werden, der ihnen meldet, daß der Bediente des Herrn, den Flaminia heirathen solle, mit dessen Koffer angekommen sei. Flaminia geht voller Verdruß ab, und Coraline folgt ihr. Harlequin, als ein Bedienter verkleidet, bringt einen sehr schweren Koffer, den ihm Nicolo hereintragen hilft. Pantalon befiehlt Diesem, es dem Erstern an nichts fehlen zu lassen, und begiebt sich weg. Nicolo will den Harlequin mit zum Abendessen nehmen; Harlequin schlägt es aus; Nicolo bringt vergebens

in ihn und stellt ihm vergebens vor, daß er ihn selbst um eine gute Mahlzeit, die er auf Kosten seines Herrn mit ihm thun könnte, brächte; dem Harlequin ist allzu viel daran gelegen, allein zu bleiben, als daß er sich erbitten lassen sollte. Da endlich Nicolo sieht, daß er nichts ausrichten kann, so schlägt er ihm vor, zu Bette zu gehen, und sagt, daß er bei ihm werde schlafen müssen, weil noch keine Kammer für ihn zurechtgemacht worden. Dieses setzt den Harlequin in eine neue Verlegenheit; er giebt dem Nicolo zu verstehen, daß er gern allein schlafe und lieber die Nacht hier auf seinem Koffer zubringen als bei einem Andern im Bette liegen wolle. Nicolo versetzt, daß er zu wohl zu leben wisse, als daß er ihn auf dem Koffer werde schlafen lassen. Um ihn loszuwerden, vertraut ihm Harlequin, daß er ihm eine gewisse kleine Krankheit, die er seit einigen Tagen merke, mitzutheilen fürchte; doch Nicolo versteht gleich, was er für eine Krankheit meine, und heißt ihn deswegen außer Sorgen sein, weil er ihm das nicht erst mittheilen dürfe, was er schon habe. Harlequin wird ungeduldig und vertrauet ihm ferner, daß er sehr unruhige Träume zu haben pflege; daß er sich oft im Schlafe von seinen Feinden verfolgt zu werden einbilde; daß er auch schon einmal das Unglück gehabt, einen seiner besten Freunde, der an seiner Seite geschlafen, mit dem Dolche zu erstechen, weil ihm geträumt, als müsse er sich gegen einen Mörder vertheidigen. Aber diese Gefahr schreckt den Nicolo noch weniger ab, weil er gleichfalls sehr schlimme Träume zu haben pflege und wohl gar, wenn man sich an seiner Seite nur ein Wenig rühre, im Schlafe seinen Mann anfasse und ihn zum Fenster herauswerfe. Harlequin bekömmt also noch weniger Lust, das Bette mit dem Nicolo zu theilen; er wird in allem Ernste auf ihn böse, und da dieser Bediente dem Pantalon zu mißfallen fürchtet, wenn er den Diener seines Schwiegersohns durch eine überlästige Höflichkeit noch ungehaltener mache, so läßt er ihn endlich zufrieden und begiebt sich fort. Sogleich kömmt Scaramouche aus dem Koffer, in welchem er verschlossen war, hervor; Harlequin leuchtet ihm, und sie nahen sich dem Schreibtische, ihn zu erbrechen. Scaramouche hat Meißel und Hammer und will das Schloß damit aufsprengen; kaum aber hat er den ersten Schlag mit dem Hammer gethan, als ein Hund, der in einem Winkel des Zimmers gelegen, und den sie nicht wahrgenommen, aufspringt und an zu bellen fängt. Scaramouche hält inne, Harlequin schmeichelt dem Hunde, um ihn zum Schweigen zu bringen; Scaramouche thut einen andern Schlag mit dem Hammer, der

Hund verdoppelt sein Bellen, bis endlich Pantalon es hört und dazukömmt. Scaramouche hat kaum so viel Zeit, sich wieder in den Koffer zu werfen, und Harlequin kriecht geschwind unter das Bette, mit dem brennenden Lichte in der Hand, und thut, als ob er in dieser Stellung schlafe. Pantalon sieht unter das Bette und glaubt, er müsse außerordentlich müde sein, daß ihn der Schlaf so überfallen; er nimmt ihm das Licht aus der Hand und setzt es wieder auf den Tisch, ohne ihn aufzuwecken, und geht fort. Scaramouche verläßt sogleich seinen Koffer, und Harlequin will ihm aufs Neue leuchten; sobald aber Jener wieder mit dem Hammer an zu schlagen fängt, fängt der Hund aus allen Kräften wieder an zu bellen; die zwei Spitzbuben wollen verzweifeln; Harlequin ist der Meinung, dem nichtswürdigen Hunde mit dem Hammer eines vor den Kopf zu versetzen, allein sie können ihn nicht erhaschen und bewegen ihn nur, desto stärker zu bellen. Pantalon kömmt dazu, und die Spitzbuben eilen wieder auf ihre Posten; Pantalon erstaunt über die seltsame Nücke des Harlequin's, daß er nicht, ohne sich zu leuchten, schlafen kann; denn er hat auch diesesmal das Licht aus den Händen zu setzen vergessen. Er nimmt es ihm wieder weg, setzt es auf den Tisch und begiebt sich zum zweiten Male fort. Die Spitzbuben machen sich wieder an ihre Arbeit, und der Hund hebt aufs Neue an zu bellen 2c. Dieses Theaterspiel mit den vergebnen Versuchen des Scaramouche und des Harlequin und der Dazukunft des Pantalon auf das Bellen des Hundes kann nach Belieben wiederholt werden. Endlich ist Pantalon den Spitzbuben so geschwind auf dem Dache, daß sich Harlequin über Hals und über Kopf mit dem brennenden Lichte in der Hand in den Koffer wirft und den Scaramouche statt seiner unter das Bette zu kriechen nöthiget. Pantalon sieht durch die Spalte des Koffers Licht schimmern und glaubt, er brenne; indem er ihn aber näher betrachtet, sieht er, daß er nicht verschlossen ist; er eröffnet ihn und findet zu seinem großen Erstaunen weiter nichts als den Harlequin darin, der noch immer das brennende Wachslicht hält. Nun wird dem Pantalon der Handel verdächtig; er nimmt dem Harlequin das Licht zum letzten Male aus der Hand und sucht in der Kammer herum, um wenigstens nachzusehen, ob Dieser mit dem Lichte nicht etwa Schaden gemacht; er sieht unter das Bette, erschrickt, als er einen Unbekannten darunter erblickt, und ruft: Diebe! Auf sein Geschrei kömmt das ganze Hausgesinde, nur halb angekleidet und mit verschiedenen Instrumenten bewaffnet, herbei; doch sie sind Alle zu

erschrocken, als daß sie in der Geschwindigkeit die Spitzbuben verhindern könnten zu entkommen, und so endet sich der dritte Aufzug.

Vierter Aufzug. (Das Theater wird wie zu Anfange des ersten Aufzuges. Es ist Tag.) Mario klopft an die Thüre des Pantalon und will mit Flaminien sprechen. Coraline macht auf und sagt ihm, daß seine Geliebte vor Schrecken über die Spitzbuben in vergangner Nacht krank geworden; sie hören den Pantalon kommen, und Mario begiebt sich weg. Pantalon erscheint, befiehlt der Coraline, den Arzt zu holen, und geht wieder hinein. Coraline geht, ihre Commission zu verrichten, und Scaramouche und Harlequin, die den Befehl des Pantalon's mit angehört, nehmen sich eine neue Verkleidung vor und treten ab. Der Doctor kömmt und sagt in einer Monologe, er habe eben itzt erfahren, daß die Eltern Derjenigen, die er und Pantalon zu ihren Schwiegersöhnen ersehen, nicht so gut stünden, als man sie habe bereden wollen, und dieses sei ohne Zweifel die Ursache ihres Außenbleibens, welche Vermuthung er itzt seinem Freunde mittheilen wolle. Coraline kömmt wieder und sagt ihm, daß sie einen Arzt für die Flaminia holen müssen, worauf sie Beide zum Pantalon hineingehen. Das Theater verändert sich und stellt ein Schlafzimmer vor. Man erblickt darin Flaminien in dem Anzuge und der Stellung einer unpäßlichen Person nebst dem Pantalon, dem Doctor und Coralinen, die ihr Muth einsprechen. Man klopft an; Coraline geht und sieht, wer es ist, kömmt wieder und meldet den Arzt an. Pantalon befiehlt ihr, ihn hereinzubringen; sie führt den Harlequin, als Arzt verkleidet, hinein und geht ab. Während der Scene, in welcher sich Harlequin, so gut ihm möglich, aus der Rolle, die er über sich genommen, zu wickeln sucht, kömmt Coraline in größter Bestürzung wieder und sagt, daß Mario und Lelio von Spitzbuben angefallen worden; man eilet voller Verwirrung ihnen zu Hülfe; die Kranke bleibt mit dem Arzte allein, und dieser packet ihres Geschreis ohngeachtet alles Silberzeug, das er in dem Zimmer findet, zusammen und geht damit fort. Pantalon kömmt auf das Geschrei der Flaminia wieder zurück und sagt, sie solle sich nur trösten, es habe nichts zu sagen.— Sie sind also noch, versetzt sie, zu rechter Zeit dazugekommen? — Ohne Zweifel, erwidert Pantalon. Flaminia wünscht ihm Glück, daß er den Spitzbuben also noch angehalten, der alle sein Silberzeug weggetragen, und Pantalon wird über diese nähere Erklärung sehr bestürzt; denn als er sagte, es habe

nichts zu sagen, hatte er es von der Gefahr verstanden, in welcher man ihm gemeldet, daß sich sein und seines Freundes Sohn befänden. Das Theater verändert sich abermals und wird wie zu Anfange des ersten Aufzuges. Man erblickt den Doctor, seinen Sohn Mario und den Lelio beisammen. Der Doctor bezeigt ihnen seine Freude, sie außer Gefahr zu sehen. Pantalon kömmt dazu; er hinterbringt dem Doctor, was er wegen der Liebe des Mario zu seiner Tochter und seines Sohnes zu Lucinden erfahren, und nach dem, was er wegen des Vermögens ihrer gehofften Schwiegersöhne von ihm selbst gehört, hielte er es, setzt er hinzu, für das Beste, wenn sie ihre alte Freundschaft durch eine doppelte Heirath noch enger verknüpften, ohne auf Die, welchen sie ihre Töchter bereits versprochen, länger zu warten. Der Doctor giebt seine Einwilligung, die zwei Väter klopfen an ihre Thüren und rufen Lucinden und Flaminien, die sich wieder besser befindet, heraus. Sie sind über diese Nachricht sehr erfreut, allein Scaramouche und Harlequin haben ihre Unterredung abermals mit angehöret und machen sich fertig, ihnen bei der Gelegenheit neue Streiche zu spielen. Das Theater ändert sich und stellet den Garten an dem Hause eines Traiteurs vor; Mario, Flaminia, Lelio, Lucinde, Coraline, Pantalon und der Doctor treten herein, in dem Vorsatze, sich lustig zu machen. Sie rufen den Traiteur; Scaramouche erscheinet unter dieser Gestalt und versichert sie, daß sie sich in einem Hause befänden, wo es ihnen an nichts fehlen solle, und wo man sie auf den Wink bedienen werde; er bittet sie, nur Alles, was ihnen beschwerlich sein könnte, abzulegen, und unter diesem Vorwande bemächtiget er sich ihrer Degen, Stöcke, Hüte, Fächer, und was sonst Mannspersonen oder Frauenzimmer abzulegen pflegen, wenn sie sich zu Tische setzen wollen. Er verschwindet damit, und Harlequin, als ein Petitmaitre gekleidet, tritt statt seiner herein und sagt ihnen, da er gehört, daß sich eine Gesellschaft braver Leute hier in dem Garten lustig mache, so habe er geglaubt, daß es ihr nicht unangenehm sein könne, wenn ein Mann von seinem Stande und seinen Verdiensten an ihrem Vergnügen Theil zu nehmen sich gefallen ließe. Er fordert hierauf eine Prise Tabak von ihnen, und nachdem er eines Jeden von der Gesellschaft gekostet, findet er zwar keinen nach seinem Geschmacke, allein die Tabatièren kommen ihm außerordentlich schön vor, und unter dem Vorwande, sie genauer zu betrachten, behält er sie alle bei sich. Er verspricht ihnen hierauf, sie einen ganz vortrefflichen Tabak kosten zu lassen, und bietet ihn auch wirklich in einer hölzern Dose nach der Reihe

herum, und zwar kömmt er an den Pantalon zuletzt, der den Tabak aus Gefälligkeit lobet. Nun wohl, sagt Harlequin, ich schenke Ihnen den Tabak und die Dose! Aber eben fällt es mir ein, daß ich noch eine kleine Verrichtung habe, die mir das Vergnügen nicht erlauben will, länger bei Ihnen zu bleiben. Und hiermit will er fortgehen; man hält ihn aber zurück und sagt, daß es ihm zwar frei stehe fortzugehen, nur werde er so gut sein und vorher eines Jeden Dose wieder herausgeben. Sie scherzen, antwortet Harlequin; ich habe ja dem Herrn (indem er auf den Pantalon weiset) gesagt, daß ich sie ihm schenke. Er versucht aufs Neue, sich loszureißen; da er aber sieht, daß man ihm allzu sehr auf dem Halse ist, und daß er durchaus sein Geschenke wiedernehmen und alle zu sich gesteckte Dosen herausgeben soll, so wird er zornig und fragt, für wen man ihn ansehe, und ob man einen Mann wie ihn für einen Spitzbuben halten könne. Kurz, er bietet ihnen Trotz und will sich mit einem Jeden von ihnen den Hals brechen. Sie laufen Alle nach ihren Degen und Stöcken, doch Scaramouche ist dem Unglücke, das daraus entstehen könnte, zuvorgekommen und hat ihnen alle angreifende Waffen weislich aus den Händen gerückt. Das Hausgesinde des Traiteurs kömmt auf ihr Schreien dazu, so wie zu Ende des dritten Aufzuges das Hausgesinde des Pantalon's auf das Geschrei ihres Herrn dazukam; sie sind auf die nämliche Weise, aber mit ebenso wenig Nutzen bewaffnet, weil Harlequin Gelegenheit findet, sich während des Lärms davonzumachen, womit sich der vierte Aufzug beschließt.

Fünfter Aufzug. (Das Theater stellet ein Kaffeehaus vor.) Alle die Personen, die sich in dem Garten des Traiteurs lustig machen wollen, sind auf dem Kaffeehause beisammen. Scaramouche kömmt als ein Juwelenhändler verkleidet herein und stiehlt ihnen ihre Uhren, indem sie seine Waaren besehen und feilschen. Er gehet ab, und Harlequin kömmt an seiner Statt, in einen Kaufmann verkleidet, der mit Lotterieloosen handelt. Seine geschickte Hand hält Nachlese und sammelt vollends Alles ein, was dem Fleiße des Scaramouche entwischt war. Gleichwohl merkt Niemand eher, daß er bestohlen worden, als bis Harlequin bereits weg ist; sie halten sich an den Herrn des Kaffeehauses und an dessen Leute; es entstehen darüber Händel, und man schickt nach einem Commissar. Scaramouche kömmt in der Kleidung einer Gerichtsperson, und Harlequin spielt die Rolle

seines Schreibers. Indem der Commissar sein Interrogatorium hält und Alle auf ihn Acht geben, ist sein Schreiber bemüht, eine schöne Uhr von der Wand herabzuhäkeln; allein es wird es Jemand gewahr, und der Schreiber mitsammt dem Commissar machen sich mit der Flucht davon und werden verfolgt. Das Theater verändert sich und stellt ein Zimmer in dem Hause des Pantalon vor. Der Doctor tritt mit ihm herein; sie sagen, daß die Spitzbuben abermals entkommen, daß man es aber der Obrigkeit gemeldet, die deswegen Nachsuchung werde thun lassen. Mario und Lelio kommen dazu und erzählen ihnen, daß man die Schelme endlich doch ergriffen; man bringt sie geführt und thut ihnen kund, daß sie sich aufs Rudern nur gefaßt halten sollen. Sie bitten um Gnade, sehen aber nicht die geringste Wahrscheinlichkeit, sie zu erhalten. Auf einmal fängt Harlequin an zu schreien: Feuer! Feuer! Man erschrickt, und Jeder drängt sich, zu sehen, wo es ist. Die Spitzbuben machen sich den Augenblick zu Nutze und entkommen. Sie werden verfolgt, und das Theater wird wieder, wie es zu Anfange des ersten Aufzuges war. Harlequin und Scaramouche kommen in vollem Laufe, der Eine auf dieser und der Andere auf jener Seite herein; sie treffen sich und sagen, daß sie ihren Feinden zwar noch glücklich entkommen, daß sie aber allzu berühmt zu werden anfingen und es also wohl nicht wagen dürften, in dem Lande länger zu bleiben; das Beste wäre wohl, wenn sie mit einander wieder in ihr Vaterland nach Bergamo reiseten. Sie gehen mit einander ab, und die Komödie hat ein Ende.

4) La vengeance d'Arlequin, in drei Aufzügen, nach dem Entwurfe des Herrn Gandini zum ersten Mal aufgeführt den 30. August 1747.

Personen: Der Doctor, Vater der Flaminia, die in dem Stücke aber nicht zum Vorschein kömmt. Lelio, Liebhaber der Flaminia. Mario, in die Flaminia verliebt. Coraline. Pantalon, in die Coraline verliebt. Harlequin, gleichfalls in Coralinen verliebt. Scapin, Harlequin's Freund und Coralinens Geliebter. Bauern. Ein Geist. Die Scene ist in einem Walde und in einem Landhause des Doctors, welches nicht weit davon liegt.

Erster Aufzug. (Das Theater stellet einen Wald und auf der Seite ein Landhaus vor.) Mario eröffnet den Aufzug mit dem Doctor, bei dem er um seine Tochter Flaminia anhält. Der Doctor weigert sich, sie ihm zu versprechen, weil er dem

Lelio, der sehr reich sei, sein Wort bereits gegeben habe. Mario verspricht, ihn in den Besitz eines Schatzes zu setzen, wenn er ihm seine Tochter geben wolle; der Doctor sagt sie ihm mit dieser Bedingung zu, und sie gehen mit einander ab, der Doctor, den Schatz zu sehen, und Mario, ihm denselben zu weisen. Coraline tritt mit dem Harlequin auf, der ihr einen jungen Hasen schenken will, den er auf der Jagd geschossen, allein Coraline, wie sie sagt, liebt nichts als Rebhühner. Harlequin verspricht, ihr welche zu bringen, und nun erklärt sie ihm frei heraus, daß er sich nur vergebene Mühe mache, weil sie den Scapin bereits liebe. Harlequin spielt den Großsprecher und will den Scapin umbringen, der eben dazukömmt. Coraline geht ihm entgegen und macht ihm tausend Liebkosungen, die Scapin zu großem Verdrusse des Harlequin's nicht ungeneigt aufnimmt. Coraline sagt zum Scapin, daß Harlequin ihr gemeinschaftlicher Feind sei; Scapin wirft ihr ihre Härte gegen seinen Freund vor, und da Coraline hinzusetzt, daß sie Niemand anders als ihn lieben und heirathen wolle, so antwortet er ihr, daß er keine Lust zum Heirathen habe. Coraline gehet ab, schwöret ihm einen ewigen Haß und drohet, sich wegen seiner Verachtung zu rächen. Harlequin beklagt sich über sein Unglück; Scapin tröstet ihn, bietet ihm seinen Beistand an und giebt ihm den Rath, Coralinen zu versprechen, daß er ihn, sie zu rächen, umbringen wolle, wenn sie sich entschlösse, ihn zu heirathen; sie gehen mit einander ab. Mario kömmt mit dem Doctor wieder, dem er den Schatz gewiesen, und verspricht, ihm denselben zu geben, sobald er ihn Flaminien heirathen lassen. Der Doctor sagt, er solle auf den Abend nur zu ihm kommen, da er das Nöthige mit ihm verabreden und ihn an des Lelio Stelle annehmen wolle, den er gleichfalls zu eben der Stunde zu sich bestellt hat, und hiermit gehen sie wieder ab. Coraline tritt abermals auf und sagt, daß sie entschlossen sei, den Ersten den Besten zu heirathen, der sie an dem Scapin rächen wolle. Harlequin stellt sich ihr vor, und sie stößt ihn zurück; er verspricht ihr durch Lazzis und großsprecherische Geberden, den Scapin aus dem Wege zu räumen; sie ist es zufrieden, ihn mit diesem Bedinge zu heirathen, verlangt aber, vorher den Gegenstand ihres Hasses todt zu sehen. Harlequin giebt ihr durch neue Lazzis zu verstehen, daß er sie befriedigen wolle; sie geht ab, und Scapin tritt auf. Er und Harlequin überlegen, wie sie Coralinen hinter das Licht führen wollen. Sie wollen sich einer gewissen Grube, die in dem Walde

ist, dazu bedienen, in die sich Scapin für todt hinlegen soll. Scapin kriecht sogleich in diese Grube, und Harlequin begiebt sich weg. Pantalon tritt auf und sieht sich überall um, ob er nicht Jemand wahrnehme; er sagt, daß er an einem Orte des Waldes, auf den er weiset, ein Kästchen verstecken sehen, worin ein Schatz sei, und werde, wenn es Nacht geworden, ihn wegholen. Coraline kömmt dazu; Pantalon spricht mit ihr von Liebe, sie sagt ihm aber, daß sie keinen Alten heirathen wolle. Nachdem ihr Pantalon das Schweigen eingebunden, gelobet er ihr, sie zur Besitzerin eines Schatzes zu machen, wenn sie ihn heirathen wolle. Auf das Wort Schatz giebt es Coraline näher. Pantalon verspricht, sie in der Nacht abzurufen, da sie ihn denn mit einander holen wollten. Er geht ab, und Coraline sieht den Harlequin ganz freudig auf sie zukommen; er rühmt sich, den Scapin umgebracht zu haben, und Coraline verlangt den Leichnam zu sehen. Harlequin führt sie an die Grube, in die sich Scapin verkrochen; sie will ihn herausziehen; Harlequin redet es ihr aus; sie schimpft noch auf ihren todten Feind und läßt es dabei bewenden. Harlequin verlangt die Erfüllung ihres Versprechens; sie will vorher wissen, ob er reich ist; er sagt Nein; sie erklärt ihm, daß ihr Mann nothwendig Vermögen haben müsse; er droht ihr, sie gerichtlich anhalten zu lassen, ihr Wort zu erfüllen, weil er sein Wort erfüllt habe; sie antwortet, daß dieses für ihn der nächste Weg sei, sich hängen zu lassen, geht spöttisch fort und läßt ihn voller Verzweiflung stehen. Scapin kömmt aus der Grube wieder hervor und giebt dem Harlequin mit einer Menge Lazzis zu verstehen, was er wegen des Schatzes gehört habe. Sie sehen, daß es Nacht wird, und begeben sich weg, die nöthigen Werkzeuge zu holen, um sich des Schatzes zu bemächtigen und Denen vorzukommen, die den nämlichen Anschlag darauf haben. Pantalon kömmt mit einer Schaufel und einer Hacke; er hat Coralinen bei sich, die ihm mit Zittern folgt, und der er Muth einzusprechen sucht, da ohnedem der Mond nunmehr aufgehe und sie sich vor nichts fürchten dürften. Das Theater verändert sich und stellt einen tiefen Ort im Walde vor, der zum Theil von dem Monde erleuchtet ist, und wo hin und wieder ein Baum steht. Scapin erscheint mit einem Kästchen, und Harlequin mit eben solchen Werkzeugen, als man den Pantalon gesehen; er bezeigt sich sehr furchtsam; Scapin spricht ihm Muth ein; sie graben das Kästchen mit dem Schatze aus, legen das andere, das sie mitgebracht haben, an dessen Stelle und bedecken es mit Erde.

Es erscheint ein Geist und giebt ihnen, ich weiß nicht was für ein Papier, auf welchem, wie er sagt, das Geheimniß stehen soll, wie sie in ihrem Unternehmen glücklich sein können. Nachdem sie sich sehr erschrocken bezeigt, eilen sie mit dem Schatze und dem Geschenke des Geistes davon. An ihrer Statt treten Pantalon und Coraline auf, die das Kästchen, welches Harlequin und Scapin für das rechte zurückgelassen, ausgraben; sie eröffnen es hastig, und es springt ein Schwein heraus, das den erschrockenen Pantalon übern Haufen rennt. Sie laufen voller Angst davon, und der erste Aufzug ist zu Ende.

Zweiter Aufzug. (Das Theater stellt zwar noch den Wald und das Landhaus vor, aber von einer andern Lage, mit einem Felsen auf der andern Seite des Hauses.) Mario erscheint mit dem Doctor, der ihm sein Versprechen erneuert, und begiebt sich fort, den Erfolg davon zu erwarten. Lelio erscheinet gleichfalls und klopft bei dem Doctor an, der wieder ins Haus gegangen war, um ihn an sein gegebenes Wort zu erinnern. Der Doctor kömmt und ist, wie er ihn erblickt, ganz verlegen; er sagt, die bewußte Heirath könne noch nicht so bald zu Stande kommen, weil er noch gar keine Anstalten dazu gemacht. Lelio stellt ihm die Unnöthigkeit dieser Anstalten vor, und da ihn der Doctor kaltsinnig verlassen will, so geht er geradezu in das Haus hinein, und der Doctor hat nicht das Herz, ihm zu folgen. Mario kömmt dazu, und da er den Lelio zu dem Doctor hineingehen sehen, so schließt er daraus, daß ihm dieser nicht Wort halte, und sagt, daß er gehen und seinen Schatz an einen andern Ort bringen wolle. Der Doctor, voller Verwirrung und Mißvergnügen, begiebt sich in sein Haus. Coraline tritt mit dem Pantalon auf, sie sagt, daß er sie betrogen habe, und will ihm den Abschied geben. Dieser schwört, daß er den Räuber des Schatzes schon entdecken wolle; Harlequin kömmt dazu; Coraline macht ihm Liebkosungen, dem Pantalon zum Trotze, und nennt ihn ihren kleinen Mann. Pantalon will den Harlequin prügeln, Coraline setzt sich dargegen; Harlequin, da er sieht, daß sie seine Partei nimmt, bekömmt Muth und jagt den Pantalon mit Schlägen vom Platze. Sobald der Alte fort ist, stößt Coraline den Harlequin, der sie umarmen will, von sich und verbirgt ihm die Ursache, warum sie ihn so wohl aufzunehmen geschienen, im Geringsten nicht. Scapin, der Alles mit angehört hat und sich während der Scene versteckt gehalten, stellt sich auf einmal zwischen sie und sagt zu Coralinen;

Du sollst ihn doch heirathen müssen, Du magst wollen oder nicht! Coraline, die ihn für todt hält, erschrickt ungemein; Harlequin stellt sich, als ob er gleichfalls sehr erschrecke, und sagt zu Coralinen, daß sie ja keinen Augenblick verlieren solle. Sie kann sich aber nicht entschließen, und Scapin drohet ihr, sie bis an ihren Tod zu verfolgen, wenn sie bei ihrer Weigerung verharre. Das Schrecken nimmt bei Coralinen zu, und da sie Scapin anfassen will und zu ihr sagt: Heirathe ihn gleich auf der Stelle! so thut sie einen großen Schrei und läuft davon. Harlequin und Scapin bleiben allein, und Scapin erklärt seinem Freunde das Geheimniß, welches ihnen der Geist mitgetheilet; er läßt ihn die Worte auswendig lernen, in welchen es bestehet, und darauf begeben sie sich weg. Der Doctor und Lelio treten auf; Dieser macht Jenem sehr lebhafte Vorwürfe, daß er ihm sein Wort nicht halten wolle; er schwöret, sich zu rächen, und geht zornig fort. Mario, der dazukömmt, begegnet ihm nicht besser; er beschuldiget ihn, den Schatz, den er ihm gewiesen, entwendet zu haben, und verläßt ihn gleichfalls ganz wüthend, mit der Drohung, daß es ihm das Leben kosten solle, wenn er ihm den Schatz nicht wieder herausgäbe. Der Doctor geräth ganz außer sich darüber; Pantalon kömmt dazu und fragt ihn nach der Ursache; der Doctor vertraut ihm den Verdacht des Mario, und Pantalon vertraut ihm seinen in Ansehung des Harlequin's und weiß ihn höchst wahrscheinlich zu machen. Der Doctor bittet den Pantalon, ihm beizustehen, und sie werden einig, ihre Leute zusammenzubringen, sich des Harlequin's zu bemächtigen und ihm das Geständniß abzudringen; sie gehen ab, um sogleich zum Werke zu schreiten. Scapin tritt mit dem Lelio auf, den er wegen des Doctors zu besänftigen sucht, von welchem er wegen der erhaltenen Beleidigung durchaus Genugthuung haben will. Scapin versichert ihm, daß es keiner harten Mittel bedürfen werde; Flaminia liebe ihn und habe ihn (den Scapin) gebeten, ihrem Liebhaber beizustehen; er habe es ihr versprochen und werde sein Wort zu halten wissen. Hiermit führt er ihn mit sich fort; die zwei Alten treten mit einander auf, haben verschiedne Bauern bei sich und scheinen den Harlequin zu suchen. Coraline erscheint; sie ist von ihrem Schreck noch nicht wieder zu sich gekommen und erzählet ganz laut, daß Harlequin ihr zu Liebe, und weil sie ihm Hoffnung gemacht, ihn zu heirathen, den Scapin umgebracht habe; itzo habe sie keinen Augenblick Ruhe und werde ohne Unterlaß bald von dem Mörder, bald von dem Schatten des Ermor-

beten verfolgt. Diese Rede macht dem Doctor Hoffnung, den Harlequin wegen aller seiner Verbrechen bald bestraft zu sehen, und Pantalon naht sich Coralinen mit Bitte, ihm doch näher zu erklären, was sie itzt von dem Scapin gesagt habe. Ueber den Namen Scapin und bei der unvermutheten Erblickung des Pantalon erhebt Coraline ein großes Geschrei und läuft davon. Der Doctor und Pantalon bleiben und sagen, daß sie ihr Möglichstes thun müßten, den Harlequin zu finden; in dem Augenblicke hören sie die Stimme Dessen, den sie suchen; gleich darauf erblicken sie ihn; der Doctor, Pantalon und ihre Gehülfen verfolgen ihn und wünschen ihm höhnisch zu dem gefundenen Schatze Glück; er macht verschiedene Lazzis und leugnet es nicht ab; man will ihn zwingen, sich zu ergeben; er rettet sich hinter einen Felsen, und seine Feinde, die ihn nicht wollen entkommen lassen, sind nicht wenig bestürzt, da sie statt seiner nichts als einen Affen finden, der auf sie zuspringt und sie in die Flucht treibt. Dieses muß für eine Wirkung des Geheimnisses angesehen werden, das der Geist ihn und den Scapin gelehrt. Dieser Affe beschließt den zweiten Aufzug, so wie das Schwein den ersten beschlossen.

Dritter Aufzug. (Das Theater wird wieder, wie es zu Anfange des ersten Aufzuges war.) Pantalon und der Doctor fangen den dritten Aufzug an; sie sind noch ganz erschrocken und sagen, daß Harlequin ganz gewiß ein Zauberer sein müsse. Scapin kömmt und stellt sich, ohne ein Wort zu sagen, zwischen die beiden Alten, welches ihnen eine große Furcht einjaget, weil sie ihn auf das Wort der Coraline wirklich für todt halten. Scapin bringt sie aus dem Irrthume, und da sie dem Harlequin die Entwendung des Schatzes Schuld geben, so verspricht er, daß sie ihn wiederfinden sollen, aber mit der Bedingung, daß der Doctor nicht mehr daran denken soll, seine Tochter an den Mario zu verheirathen, der ohnedem Händel genug bekommen werde, da er bei den Gerichten verschiedentlich angegeben worden, daß er mehr als einem Frauenzimmer, mit welchem er es gehalten, die Ehe versprochen habe. Scapin versichert, daß er selbst mit den Leuten gesprochen, die wider den Mario zeugen würden, und erbietet sich sogar, sie zu dem Doctor zu bringen, wenn er es haben wolle. Der Doctor fasset ihn beim Worte, geht mit dem Pantalon herein, und Scapin bleibt allein auf der Bühne. Lelio kömmt; Scapin sagt ihm, daß es gut sein werde, wenn er sich in einem Augenblicke bei dem Doctor einfände, weil Harlequin daselbst, so wie sie es mit einander abgeredet, in verschiedener Gestalt ver-

schiedene Zeugnisse wider den Mario ablegen werde. Scapin sagt hierauf dem Lelio etwas ins Ohr, und sie gehen mit einander zu dem Doctor hinein. Das Theater verändert sich und stellet das Zimmer in dem Hause dieses Letztern vor. Man siehet den Herrn des Hauses nebst dem Pantalon und dem Scapin hereintreten, der ihm eine Liste von den Zeugen giebt und abtritt, sie hereinzubringen. So wie sie nun Pantalon, die Liste in der Hand, ruft, so kommen sie Einer nach dem Andern herein, oder vielmehr kömmt Harlequin zu verschiedenen Malen unter verschiedenen Verkleidungen herein. (Diese Verkleidungen müssen als eine neue Wirkung des von dem Geiste mitgetheilten Geheimnisses betrachtet werden.) Das Verhör wird von dem Mario unterbrochen, der eben, als Scapin abtritt, um den Harlequin unter einer neuen Gestalt wieder hereinzubringen, mit Coralinen dazukömmt und den Doctor, ohngeachtet ihn dieses Mädchen zurückzuhalten gesucht, umbringen will. Lelio erscheinet und nimmt die Vertheidigung des Doctors über sich, der nunmehr Muth faßt und dem Mario Schuld giebt, daß er sich ja bereits mit mehr als einem Frauenzimmer versprochen habe. Mario leugnet es, und Pantalon sagt, daß man ihn leicht überzeugen könne, wenn man ihm die Zeugen vorstellte, die Scapin vorgeführt habe. Coraline sagt, daß dieses nicht möglich sein könne, weil Scapin todt sei; der Doctor benimmt ihr ihren Irrthum und ruft den vermeinten Todten, ihn mit dem Mario zu confrontiren. Anfangs scheinet Scapin ein Wenig betroffen, er faßt sich aber bald wieder und klagt den Mario an, der ihn dafür umbringen will. Harlequin kömmt eben zu rechter Zeit dazwischen, seinen Freund aus der Verlegenheit zu reißen; er bezaubert den Mario und macht ihn unbeweglich, welches abermals eine Wirkung von dem Schutze des Geistes ist. Endlich verspricht Harlequin, die Hälfte des Schatzes wieder herauszugeben, dessen Verlust den Mario so sehr aufgebracht, aber mit dem Bedinge, daß man die andere Hälfte ihm und dem Scapin lasse, und daß Coraline ihn, so wie Flaminia den Lelio heirathe. Er droht ihnen Allen, daß Den, der sich seinem Willen nicht sogleich unterwerfen wolle, die Geister, die ihm zu Gebote stünden, durch die Luft mit sich fortführen sollten. Man kann leicht denken, daß Niemand Lust haben wird, sich dieser Gefahr auszusetzen; man geht daher Alles ein; der Doctor erfüllt sein erstes dem Lelio gethanes Versprechen und giebt ihm seine Tochter Flaminia; Coraline entsagt dem Scapin und heirathet den Harlequin, und die Komödie ist aus.

5) La vengeance de Scaramouche, in fünf Aufzügen, nach dem Entwurfe des Herrn Gandini zum ersten Mal aufgeführt den 13. Sept. 1745.

Personen: Der Marquis. Der Doctor, Vater der Flaminia. Flaminia, mit dem Marquis versprochen. Silvia. Lelio, Vetter der Silvia und Liebhaber der Flaminia. Pantalon, Haushofmeister des Marquis und in Coralinen verliebt. Coraline und Harlequin, Bediente des Marquis. Scaramouche, ein anderer Bediente des Marquis und Liebhaber der Coraline. Verschiedene andere Bediente. Ein Genius und zwei Gespenster. Die Scene ist in einer Stadt in Italien und einem nahgelegenen Walde.

Erster Aufzug. (Das Theater stellt ein Zimmer in dem Schlosse des Marquis vor.) Pantalon eröffnet den ersten Aufzug mit dem Harlequin und Scaramouche. Er befiehlt diesem Letzteren, mit den Anstalten zur Hochzeit zu eilen, weil der Marquis mit der Person, die er heirathen solle, angekommen sei. Scaramouche geht ab, und Pantalon befiehlt dem Harlequin, den Hegereitern des Marquis zu sagen, daß sie aufs Geschwindeste einen Vorrath von Wildpret auf das Schloß bringen sollen. Sie gehen mit einander ab, und an ihrer Statt treten Coraline und Scaramouche, ihr Liebhaber, auf. Coraline erzählt Diesem, daß man ihr die Flaminia, die Tochter des Doctors und künftige Gemahlin des Marquis, zur Aufsicht anvertrauet, und daß sie die Stelle einer Oberaufseherin bei ihr bekleiden werde. Scaramouche bezeigt ihr seine Eifersucht in Ansehung des Harlequin's und des Pantalon's; sie findet Mittel, ihn zu beruhigen; er verläßt sie, und Harlequin kömmt an seiner Statt; er macht der Coraline Liebkosungen, die sich darüber aufhält; der Haushofmeister kömmt dazu und thut, als ob er der Coraline etwas zu sagen habe, heißt seinen Nebenbuhler abtreten und wird befolgt. Coraline thut, als ob sie ihn sehr liebenswürdig fände, und erhält von ihm ein Kästchen mit Silber. Harlequin, der sie belauscht hat, kömmt wieder herein und drohet, dem Herrn des Hauses Alles wiederzusagen, Pantalon aber verdammet ihn zu Wasser und Brod, und er geht weinend fort. Sobald er weg ist, umarmt Pantalon Coralinen und wird abermals von dem Scaramouche betroffen, der ihnen harte Vorwürfe macht; Scaramouche und der Haushofmeister werden mit einander handgemein, und Coraline läuft davon. Der Marquis kömmt auf den Lärm dazu, läßt sich die

Ursache ihrer Schlägerei erzählen, giebt dem Scaramouche Unrecht und befiehlt ihm, abzutreten. Scaramouche geht mit drohenden Geberden gegen den Pantalon ab, und mit Diesem begiebt sich der Marquis auch bald weg, nachdem er ihm vorher Alles anzuwenden befohlen, daß sein Hochzeitfest ja recht prächtig werde. Harlequin und Scaramouche kommen wieder auf die Bühne; der Erste weinet, weil er, wie er sagt, bereits vor Hunger sterbe, der Andere weinet über die Untreue seiner Geliebten und flucht auf seinen Nebenbuhler und auf seinen Herrn. Sie geloben einander wechselsweise Dienste, gehen ab, und der erste Aufzug ist zu Ende.

Zweiter Aufzug. (Das Theater stellet einen Wald vor, in welchem man ein Grabmal erblickt.) Scaramouche, um sich an seinem Nebenbuhler, dem Pantalon, und an seinem Herrn, der ihn in Schutz genommen, zu rächen, kömmt, einen Geist um Rath zu fragen, der, wie man ihm gesagt hat, seine Wohnung in dem Grabmale habe, das sich in dem nahgelegenen Walde befindet. Der Geist erscheint, verspricht, ihm zu helfen, schenkt ihm zwei Talismans oder bezauberte Ringe, deren Eigenschaften er ihm erkläret, und verschwindet. Das Theater ändert sich und stellt das Innere der Stadt vor. Man erblickt die Silvia mit ihrem Vetter, dem Lelio. Silvia, ob sie gleich als Mannsperson verkleidet ist, fürchtet dennoch sehr, der Marquis möchte sie erkennen, ehe sie den Anschlag, den sie im Sinne habe, ausgeführt. Sie giebt vor, auf sein Herz und seine Hand einen Anspruch zu haben, und kömmt ihrestheils, seine vorhabende Heirath zu verhindern. Lelio, der sich in Flaminien verliebt hat, hat sich gleichfalls vorgenommen, sie nicht so ruhig vollziehen zu lassen. Die zwei Neuangekommenen treffen unterwegens den Scaramouche, der den Lelio erkennt, ihn anredet und fragt, wer sein Reisegefährte sei. Lelio antwortet, es sei ein Goldsticker, den er bei dem Marquis in Dienste bringen wolle. Scaramouche, dem einer von seinen Talismans, dessen er sich statt eines Ringes bedient, die Wahrheit entdeckt, giebt dem Lelio zu verstehen, daß er sich nichts aufheften lasse, verspricht aber ihm und der Silvia seine Dienste und steckt ihr seinen zweiten Talisman an den Finger, der den Marquis sie zu erkennen verhindern werde. Hierauf führt er sie mit sich fort, sie seinem Herrn als geschickte Sticker vorzustellen, die ihm ihre Dienste anbieten wollten. Der Doctor tritt mit dem Pantalon auf, der ihm wegen der bevorstehenden Heirath seiner Tochter Glück wünscht. Der Doctor zeiget ihm die Juwelen, die er der

jungen Frau bestimme und auf die neueste Manier habe fassen lassen. Scaramouche kömmt als ein Bettler, der nur einen Arm hat, dazu und bittet sie um eine Gabe; er verläßt sie nach verschiednen Lazzis, und der Doctor und Pantalon gehen ihren Weg nach dem Schlosse des Marquis. Das Theater ändert sich und stellt, wie in dem ersten Aufzuge, ein Zimmer in diesem Schlosse vor, wo man den Herrn des Hauses mit seiner Braut in Unterredung erblickt; er fragt sie um die Ursache ihrer Melancholie; sie antwortet, daß sie diese Ursache selbst nicht wisse, und verläßt ihn. Scaramouche tritt herein und meldet zwei berühmte Goldsticker bei dem Marquis, die der Ruf von seiner Pracht und bevorstehenden Vermählung hergelockt. Der Marquis befiehlt, sie hereinzubringen; Scaramouche geht deswegen ab und kömmt mit ihnen wieder zurück. Der Marquis nimmt sie in seine Dienste und befiehlt dem Scaramouche, ihnen ein Zimmer anzuweisen, worauf sie Scaramouche mit sich abführt. Der Doctor kömmt und will dem Marquis die Juwelen zeigen, die er seiner Tochter geben wolle, kann sie aber nicht finden. Pantalon, der mit ihm zugleich gekommen ist, vermißt desgleichen seinen Beutel, und da sie sich des einhändigen Bettlers erinnern, so argwohnen sie mit Grund, daß er ihnen die Juwelen und den Beutel gestohlen habe. Der Marquis tröstet sich dieses Zufalls wegen sehr leicht und sagt, daß es seiner Frau darum an Juwelen nicht fehlen solle. Harlequin kömmt und meldet weinend, daß der Schneider in dem Zimmer der Flaminia sei; der Marquis fragt ihn, warum er weine; er erzählt seine Begebenheit; Pantalon sagt dem Herrn, daß er ein Taugenichts sei, der sich beständig betrinke und seine Strafe haben müsse. Harlequin macht verschiedne Lazzis, seinen Hunger auszudrücken, und bewegt endlich den Herrn zum Mitleiden, daß er ihm zu essen zu geben befiehlt. Harlequin fährt mit seinen Lazzis fort, sie sind aber nunmehr von einer andern Art und drücken nichts als Freude aus; er springt dem Marquis um den Hals; der Marquis stehet auf, sich seiner unbequemen Umarmungen zu entwehren; Harlequin verdoppelt sie und folgt ihm nach, und Pantalon und der Doctor folgen dem Harlequin gleichfalls. Coraline erscheinet und sucht den Vorwürfen und der Verfolgung des Scaramouche auszuweichen; er tritt mit ihr zugleich auf, und da sie sieht, daß sie ihn nicht verhindern kann, mit ihr zu reden, so faßt sie den Anschlag, ihn zu überschreien, um ihn wenigstens so zum Stillschweigen zu bringen. Auf einmal erscheinet der Geist, der dem Scaramouche seinen Schutz ver-

sprochen hat, mitten unter ihnen und droht, sie wegen ihrer Buhlerei und Frechheit zu strafen. Coraline und Scaramouche selbst erschrecken über diese unvermuthete Erscheinung und laufen davon, womit sich der zweite Aufzug beschließt.

Dritter Aufzug. Der Marquis kömmt mit dem Pantalon und sagt zu ihm, da die Hochzeit noch den Abend vor sich gehen solle, so sei es Zeit, daß er die Leute, welche die Anstalten dazu machen helfen, bezahle; er solle sie also Einen nach dem Andern rufen lassen und ihnen ihren bedungenen Lohn geben; er solle Keinem, setzet der Marquis hinzu, etwas abziehen, sondern ihnen vielmehr noch etwas zulegen, damit sie Theil an seiner Freude hätten. Er geht ab, und Coraline kömmt und zanket mit dem Harlequin, der einen Kapaun entwendet; Pantalon befiehlt diesem Vielfraße, den Arbeitsleuten zu sagen, daß sie ihren Lohn holen sollen, und zugleich heißt er ihm, in der Stube, wo er ihn ihnen austheilen wolle, Alles zurechtzumachen. Harlequin geht ab und läßt dem Haushofmeister und seiner Lieblingin alle Freiheit, einander Liebkosungen zu machen; sie machen sich den Augenblick auch wohl zu Nutze und gehen bald darauf ab. Das Theater verändert sich und stellt eine Stube mit einem Kleiderschranke vor; Harlequin ist beschäftiget, Alles in Ordnung zu bringen; der Haushofmeister kömmt und befiehlt dem Harlequin, die Arbeitsleute hereinzubringen; Harlequin bringt den Scaramouche unter verschiednen Gestalten herein, und Dieser empfängt also unter Springen und Singen einzig und allein, was Pantalon unter eine große Anzahl von Personen auszutheilen glaubt, womit sich der dritte Aufzug endet.

Vierter Aufzug. (Das Theater wird wieder, wie es zu Anfange des ersten Aufzuges war.) Pantalon schlägt Coralinen vor, sie aus den Diensten des Marquis zu bringen und sie zu heirathen; sie ist es zufrieden, und Pantalon geht ab. Scaramouche, der Alles mit angehört hat, kömmt und verlanget den Vorzug, mit dem Zusatze, daß er bald ebenso reich als sein Mitbuhler sein werde; er verträgt sich mit ihr, umarmt sie und geht mit ihr ab. Der Doctor und der Marquis erscheinen; der Schwiegervater hinterbringt seinem Schwiegersohne, daß Flaminia geschworen habe, ihn nicht eher zu heirathen, als bis sie eine Gnade von ihm erlangt; der Marquis zeigt sich geneigt, ihr Alles zu gewähren, und der Doctor ruft seine Tochter. Flaminia kömmt und sagt dem Marquis, daß ein Frauenzimmer von Stande ihre Zuflucht zu ihr genommen, damit er ihr mit seinem

Ansehen wider einen Mann beistehen möge, den sie verklagen wolle, weil er sie zu heirathen geschworen und nun sein Wort zu halten sich weigere; sie setzt hinzu, die Gnade, die sie von ihm verlange, bestehe darin, sich dieser unglücklichen Person anzunehmen. Der Marquis verspricht Alles, was man von ihm begehrt, und geht mit Flaminien und dem Doctor ab. Das Theater verändert sich und stellt das Zimmer der Coraline vor; sie sitzt an einem Tische und hat neben sich einen großen Koffer stehen und unterhält sich mit dem Scaramouche. Pantalon läßt sich an der Thüre vernehmen und verlangt hereingelassen zu werden; Scaramouche versteckt sich in den Koffer; Coraline macht dem Pantalon die Thüre auf, der sehr vergnügt darüber ist, daß er mit ihr auf einem so guten Fuß stehe. Scaramouche läßt sich sehen; Pantalon erschrickt und thut einen lauten Schrei; Scaramouche kömmt ganz aus dem Koffer heraus; Dieser macht drohende, Jener erschrockene und furchtsame Lazzis; es erscheinen auf Befehl des Scaramouche zwei Gespenster; Pantalon läuft aus allen Kräften davon, Scaramouche verfolgt ihn, und so ist der vierte Aufzug zu Ende.

Fünfter Aufzug. (Das Theater wird abermals, so wie es zu Anfange des ersten Aufzuges war.) Scaramouche fängt mit Coralinen den fünften Aufzug an und sagt ihr, daß der Augenblick ihres Glücks nahe sei, und daß die Dienste, die er der Silvia und dem Lelio erwiesen, gnugsam belohnet werden würden, so daß sie es nicht werde bereuen dürfen, ihm den Pantalon aufgeopfert zu haben; er fügt hinzu, daß ihm Flaminia beizustehen versprochen, und daß sie bereits wisse, was sie zu thun habe. Pantalon kömmt dazu und ruft dem Scaramouche, der sich davonmacht, nach: Halt! Der Marquis kömmt dazu; Pantalon klagt den Scaramouche wegen Zauberei an; Scaramouche leugnet es nicht ab, sondern gesteht Alles freimüthig zu. Der Doctor und Flaminia erscheinen mit Silvien, die sich das Gesicht mit einem Flore verdeckt hat. Silvia erinnert den Marquis an das Versprechen, das er der Flaminia ihretwegen gethan, und bittet ihn, sie zu den Richtern zu führen, bei welchen sie ihren Ungetreuen verklagen wolle. Der Marquis verspricht ihr aufs Neue eidlich, sein Bestes zu thun, daß man ihr schleunige Gerechtigkeit widerfahren lasse, und nun entdeckt sie sich; er erkennt sie und bleibt ganz verwirrt. Endlich wird Alles beigelegt; er erbietet sich, sie zu heirathen, und Lelio heirathet die Flaminia. Man höret hinter dem Theater ein großes Lärmen; alle Bedienten

des Hauses, die von den Gespenstern, welche dem Scaramouche zu Gebote stehen, beunruhiget worden, kommen, bei ihrem Herrn Hülfe zu suchen; Scaramouche verspricht, ihnen Ruhe zu schaffen, nachdem ihn Coraline zu heirathen versprochen, und die Komödie ist aus.

Vorrede

zu

der 1756 erschienenen deutschen Uebersetzung

von

Thomson's Trauerspielen.

Vorrede.

Das Vergnügen, diese Uebersetzung der Thom'son'schen Trauerspiele[1]) der Welt als Vorredner anpreisen zu können, habe ich dem gütigen Zutrauen eines Freundes zu danken.

Es wäre zu früh, wenn ich mich schon selbst ausschreiben wollte und bei dieser Gelegenheit anderwärts*) zusammengetragne Nachrichten von dem Leben und den Werken dieses englischen Dichters nochmals an den Mann zu bringen suchte. Es wäre aber auch wider die Klugheit eines eben nicht zu reichen Schriftstellers, wenn ich mir hier eine Materie wegnehmen oder wenigstens verstümmeln wollte, die ich nach aller möglichen Ausdehnung zu einer Fortsetzung jener Nachrichten bestimmt habe.

Man erwarte hier also keine kritische Zergliedrung irgend eines von diesen Meisterstücken, an die ich den Leser selbst zu kommen nicht lange aufhalten will. Nur das außerordentliche Vergnügen, mit welchem ich sie gelesen habe und noch oft lesen werde, will und kann ich nicht verschweigen. Mäßigung genug, wenn es mich nicht schwatzhaft macht!

Auch die unter den deutschen Kennern der ächten Dichtkunst, welche unsern Thomson in seiner Sprache nicht verstehen,

*) In dem 1sten Stücke der „Theatralischen Bibliothek".

---

1) „Des Herrn Jacob Thomson sämmtliche Trauerspiele. I. Sophonisbe. II. Agamemnon. III. Eduard und Eleonora. IV. Tancred und Sigismunda. V. Coriolan. Aus dem Englischen übersetzt. Mit einer Vorrede von Gotthold Ephraim Lessing. Leipzig. In der Weidemannischen Handlung. 1756." — A. d. H.

wissen es schon aus der wohlgemeinten Uebersetzung des seligen Brockes, daß kein Weltalter in keinem Lande einen mehr malerischen Dichter aufzuweisen habe als ihn. Die ganze sichtbare Natur ist sein Gemälde, in welchem man alle heitere, fröhliche, ernste und schreckliche Scenen des veränderlichen Jahres eine aus der andern entstehen und in die andre zerfließen sieht.

Nun ist aber das wahre poetische Genie sich überall ähnlich. Ein Sturm ist ihm ein Sturm, er mag in der großen oder in der kleinen Welt entstehen; es mag ihn dort das aufgehabene Gleichgewicht der Luft oder hier die gestörte Harmonie der Leidenschaften verursachen. Vermittelst einerlei scharfen Aufmerksamkeit, vermittelst einerlei feurigen Einbildungskraft wird der Dichter, der diesen Namen verdient, dort ein stilles Thal und hier die ruhige Sanftmuth, dort eine nach Regen lechzende Saat und hier die wartende Hoffnung, dort die auf reiner Wasserfläche itzt sich spiegelnde, itzt durch neidische Wolken verdunkelte Sonne und hier die sympathetische Liebe und den mißgünstigen Haß, dort die Schatten der Mitternacht und hier die zitternde Furcht, dort die schwindelnde Höhe über schreckliche Meerstrudel herhangender Felsen und hier die blinde, sich herabstürzende Verzweiflung allemal gleich wahr und gleich glücklich schildern.

Dieses Vorurtheil hatte ich für den tragischen Thomson, noch ehe ich ihn kannte. Itzt aber ist es kein bloßes Vorurtheil mehr, sondern ich rede nach Empfindung, wenn ich ihn auch in dieser Sphäre für einen von den größten Geistern halte. Denn wodurch sonst sind diese, was sie sind, als durch die Kenntniß des menschlichen Herzens und durch die magische Kunst, jede Leidenschaft vor unsern Augen entstehen, wachsen und ausbrechen zu lassen? Dieses ist die Kunst, dieses ist die Kenntniß, die Thomson in möglichster Vollkommenheit besitzt, und die kein Aristoteles, kein Corneille lehrt, ob sie gleich dem Corneille selbst nicht fehlte. Alle ihre übrigen Regeln können aufs Höchste nichts als ein schulmäßiges Gewäsche hervorbringen. Die Handlung ist heroisch, sie ist einfach, sie ist ganz, sie streitet weder mit der Einheit der Zeit, noch mit der Einheit des Orts; jede der Personen hat ihren besondern Charakter, jede spricht ihrem besondern Charakter gemäß; es mangelt weder an der Nützlichkeit der Moral noch an dem Wohlklange des Ausdrucks. Aber Du, der Du diese Wunder geleistet, darfst Du Dich nunmehr rühmen, ein Trauerspiel gemacht zu haben? Ja; aber nicht anders, als sich Der, der eine menschliche Bildsäule gemacht hat, rühmen

kann, einen Menschen gemacht zu haben. Seine Bildsäule ist ein Mensch, und es fehlt ihr nur eine Kleinigkeit: die Seele.

Ich will bei diesem Gleichnisse bleiben, um meine wahre Meinung von den Regeln zu erklären. So wie ich unendlich lieber den allerungestaltesten Menschen, mit krummen Beinen, mit Buckeln hinten und vorne, erschaffen als die schönste Bildsäule eines Praxiteles gemacht haben wollte, so wollte ich auch unendlich lieber der Urheber des Kaufmanns von London als des Sterbenden Cato sein, gesetzt auch, daß dieser alle die mechanischen Richtigkeiten hat, deren wegen man ihn zum Muster für die Deutschen hat machen wollen. Denn warum? Bei einer einzigen Vorstellung des erstern sind auch von den Unempfindlichsten mehr Thränen vergossen worden, als bei allen möglichen Vorstellungen des andern auch von den Empfindlichsten nicht können vergossen werden. Und nur diese Thränen des Mitleids und der sich fühlenden Menschlichkeit sind die Absicht des Trauerspiels, oder es kann gar keine haben.

Hiermit aber will ich den Nutzen der Regeln nicht ganz leugnen. Denn wenn es wahr ist, daß auf ihnen die richtigen Verhältnisse der Theile beruhen, daß das Ganze durch sie Ordnung und Symmetrie bekömmt, wie es denn wahr ist: sollte ich wohl lieber mein menschliches Ungeheuer als einen lebendigen Hercules, das Muster männlicher Schönheit, erschaffen haben wollen?

Ich sage: einen lebendigen Hercules, und nicht: einen lebendigen Adonis. Denn wie die gedoppelte Anmerkung ihre Richtigkeit hat, daß Körper von einer allzu weichlichen Schönheit selten viel innere Kräfte besitzen, und daß hingegen Körper, die an diesen einen Ueberfluß haben, in ihrer äußern Proportion etwas gelitten zu haben scheinen: so wollte ich lieber die nicht zu regelmäßigen Horatier des Peter Corneille als das regelmäßigste Stück seines Bruders gemacht haben. Dieser machte lauter Adonis, lauter Stücke, die den schönsten, regelmäßigsten Plan haben, Jener aber vernachlässigte den Plan zwar auch nicht, allein er wagte es ohne Bedenken, ihn bei Gelegenheit wesentlichern Vollkommenheiten aufzuopfern. Seine Werke sind schöne Hercules, die oft viel zu schmächtige Beine, einen viel zu kleinen Kopf haben, als es das Verhältniß mit der breiten Brust erforderte.

Ich weiß, was man hier denken wird: „Er will einen Engländer anpreisen, drum muß er wohl von den Regeln weniger

vortheilhaft sprechen." Man irrt sich vor dieses Mal. Thomson ist so regelmäßig als stark; und wem dieses unter uns etwas Neues zu hören ist, der mag es einer bekannten antibritischen Partei von Kunstrichtern danken, die uns nur allzu gern bereden möchte, daß es unter allen englischen Tragödienschreibern der einzige Addison einmal regelmäßig zu sein versucht, bei seiner Nation aber keinen Beifall damit gefunden habe.

Und gleichwohl ist es gewiß, daß auch Thomson nicht allein, wie ich es nennen möchte, französisch, sondern griechisch regelmäßig ist. Ich will nur vornehmlich zwei von seinen Stücken nennen. Seine Sophonisbe ist von einer Simplicität, mit der sich selten oder nie ein französischer Dichter begnügt hat. Man sehe die Sophonisbe des Mairet und des großen Corneille! Mit welcher Menge von Episoden, deren keine in der Geschichte einigen Grund hat, haben sie ihre Handlung überladen! Der einzige Trissino, dessen Sophonisbe, als in Italien nach langen barbarischen Jahrhunderten die Wissenschaften wieder aufgingen, das erste Trauerspiel war, ist mit dem Engländer in diesem Punkte, welchen er den Griechen, den einzigen Mustern damals, abgelernt hatte, zu vergleichen.

Und was soll ich von seinem Eduard und Eleonora sagen? Dieses ganze Stück ist nichts als eine Nachahmung der Alceste des Euripides, aber eine Nachahmung, die mehr als das schönste ursprüngliche Stück irgend eines Verfassers bewundert zu werden verdient. Ich kann es noch nicht begreifen, durch welchen glücklichen Zufall Thomson in der neuern Geschichte die einzige Begebenheit finden mußte, die mit jener griechischen Fabel einer ähnlichen Bearbeitung fähig war, ohne das Geringste von ihrer Unglaublichkeit zu haben. Ich weiß zwar, daß man an ihrer historischen Wahrheit zweifelt, doch dieses thut zur Sache nichts; genug, daß sie unter den wirklichen Begebenheiten stattfinden könnte, welches sich von der, die den Stoff der griechischen Tragödie ausmacht, nicht sagen läßt. Es ist unmöglich, daß Racine, welcher die Alceste des Euripides gleichfalls modernisiren wollen, glücklicher als Thomson damit hätte sein können.

Doch genug von dem Dichter selbst. Ich komme auf die gegenwärtige Uebersetzung, von welcher ich nur dieses zu sagen weiß. Sie hat verschiedne Urheber, die aber über die beste Art zu übersetzen sich sehr wohl verglichen zu haben scheinen. Wenn sie sich über die beste Art der Rechtschreibung ebenso wohl ver-

glichen gehabt hätten, so würde ich den Leser im Namen des Verlegers nicht ersuchen dürfen, den kleinen Uebelstand zu entschuldigen, eine gedoppelte Art derselben in einem Bande gebraucht zu sehen.

Eines wollte ich, daß sie bei ihrer Uebersetzung nicht weggelassen hätten, nämlich die zu jedem Stücke gehörigen Prologen und Epilogen. Sie sind zwar nicht alle vom Thomson selbst, sie enthalten aber alle sehr viel Artiges, und die Epilogen, die von ihm selbst sind, eifern größtentheils wider den gewöhnlichen burlesken Ton der englischen Epilogen bei Trauerspielen.

Den einzigen Prologen des Coriolan's, desjenigen Stücks, welches erst nach dem Tode des Verfassers gespielt ward, kann ich mich nicht enthalten, hier ganz zu übersetzen. Er schildert den moralischen Charakter des Dichters, welchen näher zu kennen dem Leser nicht gleichgültig sein kann. Er hat den Herrn Lyttleton zum Verfasser, und der Schauspieler, welcher ihn hersagte, war Herr Quin. Dieses ist er:

„Ich komme nicht hierher, Eure Billigkeit in Beurtheilung eines Werks anzuflehen, dessen Verfasser leider nicht mehr ist. Er bedarf keines Vorsprechers, Ihr werdet von selbst die gütigen Sachwalter des Verstorbnen sein. Seine Liebe war auf keine Partei, auf keine Secte eingeschränkt, sie erstreckte sich über das ganze menschliche Geschlecht. Er liebte seine Freunde — verzeiht der herabrollenden Thräne! Ach, ich fühle es, hier bin ich kein Schauspieler — Er liebte seine Freunde mit einer solchen Inbrunst des Herzens, so rein von allem Eigennutze, so fern von aller Kunst, mit einer so großmüthigen Freiheit, mit einem so standhaften Eifer, daß es mit Worten nicht auszudrücken ist. Unsre Thränen mögen davon sprechen! O unverfälschte Wahrheit, o unbefleckte Treue, o männlich-reizende und edel-einfältige Sitten, o theilnehmende Liebe an der Wohlfahrt des Nächsten, wo werdet Ihr eine andre Brust wie die seinige finden? So war der Mensch — den Dichter kennt Ihr nur allzu wohl. Oft hat er Eure Herzen mit süßem Weh erfüllt, oft habt Ihr ihn in diesem vollen Hause mit verdientem Beifalle die reinsten Gesetze der schönen Tugend predigen hören. Denn seine keusche Muse brauchte ihre himmlische Leyer zu nichts als zu Einflößung der edelsten Gesinnungen. Kein einziger unsittlicher, verderbter Gedanke, keine einzige Linie, die er sterbend ausstreichen zu können hätte wünschen dürfen! O, möchte Eure günstige Beurtheilung diesen Abend noch einen andern Lorbeer hinzuthun, sein Grab damit zu

schmücken! Itzt, über Lob und Tadel erhaben, vernimmt er die schwache Stimme des menschlichen Ruhms nicht mehr; wenn Ihr aber Denen, die er auf Erden am Meisten liebte, Denen, welchen seine fromme Vorsorge nunmehr entzogen ist, mit welchen seine freigebige Hand und sein gutwilliges Herz das Wenige, was ihm das Glück zukommen ließ, theilte, wenn Ihr diesen Freunden durch Eure Gütigkeit dasjenige verschafft, was sie nicht mehr von ihm empfangen können, so wird auch noch itzt in jenen seligen Wohnungen seine unsterbliche Seele Vergnügen über diese Großmuth empfinden."

Die letzten Zeilen zu verstehen, muß man sich aus dem Leben des Dichters erinnern, daß die von der Vorstellung ihm zukommenden Einkünfte seinen Schwestern in Schottland gegeben wurden.

Sophokles.

Vorbemerkung des Herausgebers.

Bei der erst neun Jahre nach Lessing's Tode erfolgten Veröffentlichung [1]) dieser schon 1760 im Druck begonnenen, aber dennoch leider nur Bruchstück gebliebenen Arbeit über Sophokles begleitete sie der Herausgeber Johann Joachim Eschenburg mit folgendem Vorbericht:

„Es sind jetzt gerade dreißig Jahr, als die sieben ersten Bogen der gegenwärtigen Schrift abgedruckt wurden. Was für ein Hinderniß es eigentlich gewesen sei, welches die Fortsetzung dieses Abdrucks oder vielmehr die weitere Ausarbeitung des Werkes selbst unterbrach, weiß ich nicht mit Gewißheit anzugeben. Vermuthlich war es Lessing's Entfernung von Berlin, der um diese Zeit nach Breslau zu dem preußischen General Tauentzien ging, in den nächsten Jahren darauf als Schriftsteller nur seine Uebersetzung des Diderot'schen „Theaters" vollendete und an den „Literaturbriefen" Antheil nahm. Erst sechs Jahre später betrat er mit seinem „Laokoon" die schriftstellerische Laufbahn aufs Neue.

„Sein Sophokles sollte aus vier Büchern bestehen, die wahrscheinlich auch ebenso viel Bände gefüllt haben würden. Aber

1) „Gotthold Ephraim Lessing's Leben des Sophokles. Herausgegeben von Johann Joachim Eschenburg. Berlin, bei Christian Friedrich Voß und Sohn. 1790."

auch hier ist es ungewiß, welch einen Umfang er seinem Stoffe zu geben gedachte, und wie er denselben eigentlich zu vertheilen Willens war. Das erste Buch hatte er, wie die Aufschrift des ältern Titelblattes angiebt, dem Leben des Dichters bestimmt, und diesem sollte vermuthlich eine kritische Zergliederung seiner Schauspiele und eine deutsche Uebersetzung derselben in Prose nachfolgen. Dies Letztere läßt sich wenigstens aus dem Anfangsfragmente des Ajax schließen, welches ich dem Leser am Schluß dieses Bändchens mittheilen werde.

„Lessing war, wie ich schon anderswo bemerkt habe, von je her gewohnt, seine Arbeiten erst während ihres Abdrucks zu vollenden und diesen schon bei einigem, oft nur geringem Vorrathe von Handschrift anfangen zu lassen. Ich hatte daher wenig Hoffnung, unter seinen für die gegenwärtige Arbeit nachgelassenen Papieren, deren Mittheilung ich der Freundschaft seines Bruders, des Herrn Münzdirectors Lessing, verdanke, viel Vollendetes anzutreffen. Und so war es auch wirklich. Nur den Schluß der Anmerkung (K), die mit der 112. und letzten Seite des ehemaligen Drucks abgebrochen war, fand ich völlig ausgearbeitet und ins Reine geschrieben. Das Uebrige bestand aus lauter einzelnen Zetteln, die nur kurze Entwürfe und gesammelte Materialien zu den meisten, aber nicht einmal zu allen folgenden Anmerkungen enthielten, welche in dem S. 6 bis 11 [unten S. 871—873] befindlichen Leben des Sophokles nachgewiesen waren, und in einem, vermuthlich ältern Hefte, worin noch weniger ausgearbeitete Angaben und Winke zu eben diesen Anmerkungen zerstreut und einzeln nebst dem schon gedachten Anfang einer Uebersetzung des Ajax mastigophoros niedergeschrieben waren.

„Verschiedne seiner Freunde, denen er die abgedruckten Bogen mitgetheilt hatte, die ich auch selbst seit mehrern Jahren aus seiner Hand besaß, versuchten es oft, ihn zur Fortsetzung und Vollendung dieser so verdienstvollen Arbeit zu bewegen. Seine gewöhnliche Antwort aber war, er müsse erst wieder Griechisch lernen und sich

in eine Menge von Dingen hineinstudiren, die ihm seitdem völlig fremd geworden wären. Sein Verleger und vieljähriger vertrauter Freund war zu gefällig, um von diesen abgedruckten Bogen irgend einen willkürlichen Gebrauch zu machen. Aber seit Lessing's Tode wurde der Wunsch ihrer Bekanntmachung bei Denen, die von diesem Bruchstück wußten und das Dasein desselben aus einigen öffentlichen Erwähnungen erfahren hatten, immer dringender.

„Mir geschah also der Antrag, es herauszugeben, und ich hatte mehr als einen Grund, mich nicht an die Fortsetzung oder auch nur an die Ausarbeitung der noch vorhandenen Materialien zu wagen; sondern ich beschloß, diese so unvollendet, einzeln und mangelhaft, wie sie da waren, hinzuzufügen und so dem Fragmente wenigstens mehr Anschein eines Ganzen zu geben. Dies zu thun, kostete freilich mehr Zeit, Sorgfalt und Mühe, als der erste Anblick dieser Ergänzung verrathen wird; aber freundschaftlicher Eifer für des Verfassers Andenken und Hinsicht auf dadurch zu bewirkende Befriedigung der Literatoren erleichterten mir alle Mühe gar sehr.

„Diesen Letztern darf ich es nun wohl nicht erst sagen, daß die hier gelieferte, sehr zusammengedrängte Lebensbeschreibung des Sophokles und die zahlreichen weitläuftigern Anmerkungen, wovon sie begleitet wird, ganz in der Manier des Bayle abgefaßt sind. Und dies gilt nicht blos von ihrer äußern Form, sondern auch von ihrem Geiste und innern Gehalt. Gewiß aber würde Barnes dies Leben nicht gelehrter und Bayle nicht angenehmer geschrieben haben, obgleich Lessing (S. 5 [unten 870]) vielmehr sich das Gegentheil dieses Urtheils als ihm genügendes Lob des Kenners wünschte. Denn freilich würde die Gelehrsamkeit des Barnes, wie das in seinem Leben des Euripides der Fall ist, minder unterhaltend und Bayle's Anmuth minder gründlich und tief eindringend ausgefallen sein."

Was nun die Darstellung in dieser Arbeit Lessing's betrifft, so sucht Derselbe, ähnlich wie der von ihm übersetzte Riccoboni, der Sitte der Zeit gemäß einem streng wissenschaftlichen, philologischen Werke das Gepräge der sogenannten Schulgelehrsamkeit zu nehmen und sich in ein muntres Gespräch mit dem Leser zu setzen: heutzutage halten wir es nicht mehr für zulässig, das schwere Geschütz antiquarischer Gelehrsamkeit mit so familiärer Redseligkeit zu bedienen.[1]) Nehmen wir aber eine moderne Biographie des Sophokles zur Hand, z. B. die elegante Abhandlung De vita Sophoclis, welche Theodor Bergk seiner Ausgabe des Dramatikers (Leipzig 1858) vorangestellt hat, so finden wir, daß man zwei wichtige Punkte in der Zeitbestimmung der Sophokleischen Schriften dem Scharfsinn der Lessing'schen Gelehrsamkeit verdankt.

Lessing hat hiernach zuerst erwiesen, daß Sophokles, als er sieben Jahre vor Beginn des peloponnesischen Krieges im Kriege gegen die Samier zum Feldherrn erwählt wurde, nicht fünfundsechzig, sondern fünfundfunfzig Jahr alt gewesen ist. Aus dieser Entdeckung ergeben sich sehr wichtige Folgerungen (Bergk, p. XI). Ferner verdankt man dem glücklichen Scharfsinne Lessing's die richtige chronologische Fixirung des Sophokleischen Triptolemus (Bergk, p. XIII). Viel Anklang fand auch die Ansicht Lessing's, daß Aeschylus nicht als Lehrer des Sophokles betrachtet werden könne, da die Dichtkunst nicht lehrbar sei. Auf diese (wie uns scheint, nicht ohne Hinblick auf Gottsched aufgestellte) Meinung Lessing's geht Bergk in seiner Abhandlung des Näheren ein (p. XXIV), indem er zeigt, daß die Worte des alten Biographen: „*Παρ' Αἰσχύλου δὲ τὴν τραγῳδίαν ἔμαθε*“, sehr wohl auf Sophokles anwendbar sind; der Irrthum Lessing's liegt eben wesentlich darin, daß er

---

1) Ueber das von Eschenburg erörterte Verhältniß Lessing's zu Bayle vergl. auch Danzel's „G. E. Lessing“ (Leipzig 1850), I. 222.

hier den Begriff des Lehrens zu eng als ein Ueberliefern von Regeln auffaßt, Regeln aber könnten nur aus Musterstücken abstrahirt werden; da es indeß an solchen gefehlt habe, so könne von einem Lehren nicht die Rede sein. Das ist ein gutes Beispiel für die allzu sehr aus abstracten Begriffen, allzu wenig aus historischer Anschauung heraus operirende Kritik des achtzehnten Jahrhunderts. Wenn Sophokles durch das Studium und den Umgang des Aeschylus dramatisch sich derartig bildete, daß seine Technik in früherer Periode deutlich auf jenes Vorbild hinweist, konnte er da nicht sehr wohl ein Schüler des Aeschylus genannt werden? Die stillschweigende Voraussetzung des Lessing'schen Raisonnements ist eben die allgemeine Anschauung seiner Zeit, daß zur Abfassung eines guten Drama's es nothwendig sei, die richtigen, regelrechten Vorstellungen vom Drama zu besitzen. Die höhere und freiere Anschauung, die bei Schiller und Goethe durchbricht, stellt jedes einzelne Kunstwerk wie ein Individuum unter sein eigenes Gesetz. Aber auch über der genialsten Perrücke vor jenen beiden Heroen schwebte immerdar die unsichtbare Hand des gesetzgebenden Aristoteles.

Wenn wir diese Arbeit Lessing's nicht den philologischen Schriften zugetheilt haben, so geschah es, weil die philologischen Untersuchungen hier blos das Mittel zum Zweck darstellen.

Bay…
dem Aeschy…
gewidmet hat, …
Verdiente Sop…
weniger Merkwürd…
Mitbewerbern um den…
Gewiß nicht. Ab…
Stanley, bei dem En…
arbeiter. Diese Männer h…
ri… … ihn verglichen.
… …chte er sich
… …Fleiße den
a… …nen zu
Eine… …Arbeit!
H… … bei
phokles … sich
oder Barn…
Hier mußte er j…
schon sein Werk g…
und — Sophokles…
Die nämliche Ent…
setzer, dem Herrn Chau…
keinen Vorarbeiter, und S…

Sophokles.

Erstes Buch.

Bayle, der in seinem Kritischen Wörterbuche sowohl dem Aeschylus als dem Euripides einen besondern Artikel gewidmet hat, übergehet den Sophokles mit Stillschweigen. Verdiente Sophokles weniger gekannt zu werden? War weniger Merkwürdiges von ihm zu sagen als von jenen seinen Mitbewerbern um den tragischen Thron?

Gewiß nicht. Aber bei dem Aeschylus hatte Baylen Stanley, bei dem Euripides hatte ihm Barnes vorgearbeitet. Diese Männer hatten für ihn gesammelt, für ihn berichtiget, für ihn verglichen. Voll Zuversicht auf seinen angenehmern Vortrag setzte er sich eigenmächtig in die Rechte ihres Fleißes. Und diesem Fleiße den Staub abzukehren, den Schweiß abzutrocknen, ihn mit Blumen zu krönen, war seine ganze Arbeit. Eine leichte und angenehme Arbeit!

Hingegen als ihn die Folge der Buchstaben auf den Sophokles brachte, vergebens sah er sich da nach einem Stanley oder Barnes um. Hier hatte ihm Niemand vorgearbeitet. Hier mußte er selbst sammeln, berichtigen, vergleichen. Wäre es schon sein Werk gewesen, so erlaubte es ihm itzt seine Zeit nicht, und — Sophokles blieb weg.

Die nämliche Entschuldigung muß man auch seinem Fortsetzer, dem Herrn Chauffepié, leihen. Auch dieser fand noch keinen Vorarbeiter, und Sophokles blieb abermals weg. —

Man gewinne aber einen alten Schriftsteller nur erst lieb, und die geringste Kleinigkeit, die ihn betrifft, die einige Beziehung auf ihn haben kann, höret auf, uns gleichgültig zu sein. Seitdem ich es bedauere, die „Dichtkunst" des Aristoteles eher studiret zu haben als die Muster, aus welchen er sie abstrahirte, werde ich bei dem Namen Sophokles, ich mag ihn finden, wo ich will, aufmerksamer als bei meinem eigenen. Und wie vielfältig habe ich ihn mit Vorsatz gesucht! wie viel Unnützes habe ich seinetwegen gelesen!

Nun denke ich: keine Mühe ist vergebens, die einem Andern Mühe ersparen kann. Ich habe das Unnütze nicht unnützlich gelesen, wenn es von nun an Dieser oder Jener nicht weiter lesen darf. Ich kann nicht bewundert werden, aber ich werde Dank verdienen. Und die Vorstellung, Dank zu verdienen, muß ebenso angenehm sein als die Vorstellung, bewundert zu werden, oder wir hätten keine Grammatiker, keine Literatores.

Mit mehrerm Wortgepränge will ich dieses Leben meines Dichters nicht einführen. Wenn ein Kenner davon urtheilet: „Barnes würde es gelehrter, Bayle würde es angenehmer geschrieben haben", so hat mich der Kenner gelobt.

Leben des Sophokles.

Vor allen Dingen muß ich von meinen Quellen Rechenschaft geben (A). Diesen zu Folge war Sophokles von Geburt ein Athenienser, und zwar ein Koloniate (B). Sein Vater hieß Sophilus (C). Nach der gemeinsten und wahrscheinlichsten Meinung ward er in dem zweiten Jahre der einundsiebzigsten Olympias geboren (D).

Er genoß eine sehr gute Erziehung. Die Tanzkunst und die Musik lernte er bei dem Lamprus und brachte es in dieser letztern wie auch im Ringen so weit, daß er in beiden den Preis erhielt (E). Er war kaum sechzehn Jahr alt, als er mit der Leyer um die Tropäen, welche die Athenienser nach dem salaminischen Siege errichteten, tanzte und den Lobgesang anstimmte. Und das zwar nach Einigen nacket und gesalbt, nach Andern aber bekleidet (F). In der tragischen Dichtkunst soll Aeschylus sein Lehrer gewesen sein; ein Umstand, an welchem ich aus verschiedenen Gründen zweifle (G). Ist er unterdessen wahr, so hat schwerlich ein Schüler das Uebertriebene seines Meisters, worauf die Nachahmung immer am Ersten fällt, besser eingesehen und glücklicher vermieden als Sophokles. Ich sage dieses mehr nach der Vergleichung ihrer Stücke als nach einer Stelle des Plutarch's (H).

Sein erstes Trauerspiel fällt in die siebenundsiebzigste Olympias. Das sagt Eusebius, das sagt auch Plutarch; nur muß man das Zeugniß dieses Letztern recht verstehen; wie ich denn beweisen will, daß man gar nicht nöthig hat, die vermeinte Verbesserung anzunehmen, welche Samuel Petit darin angegeben hat (I).

Damals war der dramatische Dichter auch zugleich der Schauspieler. Weil aber Sophokles eine schwache Stimme hatte, so brachte er diese Gewohnheit ab. Doch blieb er darum nicht ganz von dem Theater (K).

Er machte in seiner Kunst verschiedene Neuerungen, wodurch er sie allerdings zu einer höhern Staffel der Vollkommenheit erhob. Es gedenken derselben zum Theil Aristoteles (L), zum Theil Suidas (M), zum Theil der ungenannte Biograph (N).

Mit der Aufnahme seiner Antigone hatte Sophokles ohne Zweifel die meiste Ursache vergnügt zu sein. Denn die Athenienser wurden so entzückt davon, daß sie ihm kurz darauf die Würde eines Feldherrn ertheilten. Ich habe Alles gesammelt, was man von diesem Punkte bei den Alten findet, die sich in mehr als einem Umstande widersprechen (O). Viel Ehre scheinet er als Feldherr nicht eingelegt zu haben (P).

Die Zahl aller seiner Stücke wird sehr groß angegeben (Q). Nur sieben sind davon bis auf uns gekommen, und von den andern ist wenig mehr übrig als die Titel. Doch auch diese Titel werden Diejenigen nicht ohne Nutzen studiren, welche Stoffe zu Trauerspielen suchen (R).

Den Preis hat er öfters davongetragen (S). Ich führe die Vornehmsten an, mit welchen er darum gestritten hat (T).

Mit dem Euripides stand er nicht immer in dem besten Vernehmen (U). Ich kann mich nicht enthalten, eine Anmerkung über den Vorzug zu machen, welchen Sokrates dem Euripides ertheilte. Er ist der tragischen Ehre des Sophokles weniger nachtheilig, als er es bei dem ersten Anblicke zu sein scheinet (X).

Verschiedene Könige ließen ihn zu sich einladen, allein er liebte seine Athenienser zu sehr, als daß er sich freiwillig von ihnen hätte verbannen sollen (Y).

Er ward sehr alt und starb in dem dritten Jahre der dreiundneunzigsten Olympias (Z). Die Art seines Todes wird verschiedentlich angegeben. Die eine, welche ein altes Sinngedichte zum Grunde hat, wollte ich am Liebsten allegorisch verstanden wissen (AA). Ich muß die übrigen alten Sinngedichte, die man auf ihn gemacht hat, nicht vergessen (BB). Sein Begräbniß war höchst merkwürdig (CC).

Er hinterließ den Ruhm eines weisen, rechtschaffnen Mannes (DD), eines geselligen, muntern und scherzhaften Mannes (EE), eines Mannes, den die Götter vorzüglich liebten (FF).

Er war ein Dichter; kein Wunder, daß er gegen die Schönheit ein Wenig zu empfindlich war (GG)! Es kann leicht sein, daß es mit den verliebten Ausschweifungen, die man ihm Schuld giebt, seine Richtigkeit hat. Allein ich möchte mit einem neuen

Scribenten nicht sagen, daß sein moralischer Charakter dadurch zweifelhaft würde (HH).

Er hinterließ verschiedene Söhne, wovon zwei die Bahn ihres Vaters betraten (II). Die gerichtliche Klage, die sie wider ihn erhoben, mag vielleicht triftigere Ursachen gehabt haben, als ihr Cicero giebt (KK).

Außer seinen Tragödien führet man auch noch andere Schriften und Gedichte von ihm an (LL).

Die völlige Entwerfung seines Charakters als tragischer Dichter muß ich bis in die umständliche Untersuchung seiner Stücke versparen. Ich kann itzt blos einige allgemeine Anmerkungen voraussenden, zu welchen mich die Urtheile, welche die Alten von ihm gefällt haben (MM), und verschiedene Beinamen, die man ihm gegeben hat (NN), veranlassen werden.

Ich rede noch von dem gelehrten Diebstahle, den man ihm Schuld giebt (OO). Endlich werfe ich alle kleinere Materialien, die ich noch nicht anbringen können, in eine Anmerkung zusammen (PP), desgleichen auch die Fehler, welche die neuern Literatores in Erzählung seines Lebens gemacht haben (QQ).

Ausführung.

Es wird Mühe kosten, dieses Gerippe mit Fleisch und Nerven zu bekleiden. Es wird fast unmöglich sein, es zu einer schönen Gestalt zu machen. Die Hand ist angelegt.

(A)

Von den Quellen.] Diese sind Suidas und ein Unbekannter, der seinen Scholien über die Trauerspiele des Sophokles ein Leben des Dichters vorgesetzt hat. Suidas und ein Scholiast: Quellen! So gefällt es der verheerenden Zeit! Sie macht aus Nachahmern Originale und giebt Auszügen einen Werth, den ehedem kaum die Werke selbst hatten.

Der Artikel Sophokles ist bei dem Ersten sehr kurz. Es ist auch nicht dabei angemerkt, woher er entlehnet worden. Niemand hat sich verdienter um ihn gemacht als J. Meursius, a) der

a) In seiner Schrift: *Aeschylus, Sophocles, Euripides, sive de tragoediis eorum libri III.* Lugduni Batav. 1619. Von Seite 87 bis 94. Sie ist dem zehnten Theile des Gronov'schen Thesaurus einverleibet worden.

ihn mit Anmerkungen erläutert hat, die ich mehr als einmal anführen werde.

Das Leben des Scholiasten ist etwas umständlicher, und es ziehet ältere Währmänner an, für die man alle Hochachtung haben muß: den Aristoxenus, den Ister, den Satyrus. Unter dem Ersten verstehet er ohne Zweifel den Aristoxenus von Tarent, den bekannten Schüler des Aristoteles, von dessen vielen Schriften uns nichts als ein kleiner musicalischer Tractat übrig geblieben ist. Ammonius b) führet von ihm ein Werk Von den tragischen Dichtern an, und in diesem ohne Zweifel wird das gestanden haben, was der Scholiast, den Sophokles betreffend, aus ihm anführet. Ister ist der Schüler des Kallimachus, dessen Diogenes Laertius, Athenäus, Suidas und Andere gedenken. c) Was für einen Satyrus er hingegen meine, will ich nicht bestimmen. Vielleicht den Peripatetiker dieses Namens, d) unter dessen Leben berühmter Männer auch ein Leben des Sophokles sein mochte.

Aber hätte ich nicht lieber die zerstreuten Stellen bei dem Plato, Aristoteles, Diodorus Siculus, Pausanias, Athenäus, Philostrat, Strabo, Aristides, Cicero, Plinius 2c., die den Sophokles betreffen, die Quellen nennen sollen? Doch sie gedenken seiner nur im Vorbeigehen.

Und auch der Bäche, die mich zum Theil zu den Quellen gewiesen haben, kann ich ohne Undankbarkeit nicht vergessen. Wenn ich aber den Gyraldus, e) den Meursius f) und den Fabricius g) nenne, so habe ich sie alle genannt. Das sind die Einzigen, bei welchen ich mehr zu lernen als zu verbessern gefunden habe. Bei allen Andern war es umgekehrt.

(B)

Ein Athenienser, und zwar ein Koloniate.] Suidas: *Σοφοκλης Σοφιλου, Κολωνηθεν Ἀθηναιος.* Und

b) *Περι ὁμοιων και διαφορων λεξεων*; unter *ῥυεσθαι και ἐρυεσθαι: Ἀριστοξενος ἐν τῳ πρωτῳ Τραγῳδοποιων περι νεωτερων οὑτω φησι κατα λεξιν* u. s. w.

c) *Vossius De hist. Gr.*, lib. IV. c. 12.

d) *Jonsius* lib. II. *De script. hist. philos.* c. 11.

e) *Gyraldus*, *Hist. poetarum tam graecorum quam latinorum*, Dialog. VII.

f) In der unter a) angezogenen Schrift.

g) *Fabricius, Bibl. Graeca*, lib. II. cap. 17.

der ungenannte Biograph: *Ἐγενετο ουν ὁ Σοφοκλης το γενος Ἀθηναιος, δημου Κολωνηθεν.* Desgleichen der Grammatiker, von welchem der eine Inhalt des Oedipus auf Kolonos ist: *ἠν γαρ Κολωνοθεν.* [h]) Auch Cicero [i]) bestätiget es: Tanta vis admonitionis inest in locis, ut non sine causa ex his memoriae ducta sit disciplina. Tum Quintus, est plane, Piso, ut dicis, inquit, nam me ipsum huc modo venientem convertebat ad sese Coloneus ille locus, [k]) cujus incola Sophocles ob oculos versabatur: quem scis quam admirer quamque eo delecter: me quidem ad altiorem memoriam Oedipodis huc venientis, et illo mollissimo carmine, quaenam essent ipsa haec loca, requirentis, species quaedam commovit, inanis scilicet, sed commovit tamen.

Das Athieniensische Volk ward, wie bekannt, in *φυλας* (Stämme) eingetheilt, und diese *φυλαι* theilten sich wiederum in verschiedene *δημους*, das ist Landsmannschaften, wie es Schulze [l]) übersetzt hat und ich es nicht besser auszudrücken wüßte. Nicht selten bemerken die Geschichtschreiber Beides, sowohl den Stamm als die Landsmannschaft. So sagt z. E. Plutarch vom Perikles: *Περικλης των μεν φυλων Ἀκαμαντιδης, των δημων Χολαργευς.* Von unserm Sophokles aber findet sich nur der *δημος* genannt, und ich wüßte nicht, daß irgend ein Philolog die *δημους* nach ihren *φυλαις* geordnet hätte; wenigstens hat es Meursius in seinem Werke De populis Atticae nicht gethan. Unterdessen vermuthe ich nicht ohne Grund, daß Sophokles aus dem Hippothoontischen Stamme gewesen ist, wie ich in der Anmerkung (CC) zeigen will.

Es hieß aber der Demos des Sophokles *Κολωνος*. *Κολωνος* bedeutet überhaupt einen Hügel, eine Anhöhe: *γης ἀναστημα, τοπος ὑψηλος.* [m]) Zu Athen aber wurden besonders zwei Hügel so genannt, wovon der eine innerhalb, der andere außerhalb der Stadt lag. Der innerhalb der Stadt war auf dem

h) Sowohl die Ausgabe des Heinrich Stephanus als des Paul Stephanus von 1603 (Seite 483) haben hier *Κολωνοθεν* anstatt *Κολωνηθεν*.

i) Lib. V. *De finibus.*

k) Meursius *(Reliqua Attica*, cap. 6. p. 26) lieset: Convertebat ad sese Colonus; ille locus etc., und ich ziehe diese Lesart vor.

l) In seinen Anmerkungen über die Leben des Plutarch's, welche Kind seiner Uebersetzung beigefügt hat.

m) Suidas unter *Κολωνος*.

Marktplatze, neben dem Tempel des Eurysaces, und hieß von dem Markte *Κολωνος ἀγοραιος*. Von diesem ist die Rede nicht, sondern von dem außer der Stadt, welcher zum Unterschiede *Κολωνος ἱππιος*, d. i. der Ritterhügel, sowie jenes der Markthügel, genennet ward. n) Und zwar hatte er das Beiwort *ἱππιος* von den darauf befindlichen Altären oder Tempeln des Neptunus *ἱππιου* und der Minerva *ἱππιας*. o) Aus der obigen Stelle des Cicero, und zwar aus den Worten: nam me ipsum huc modo venientem convertebat ad sese Colonus etc., ist nicht undeutlich zu schließen, daß er zwischen der Akademie und der Stadt gelegen; denn das huc gehet hier auf die Akademie. Nun lag diese sechs Stadia von dem Thore, und der Kolonos mußte folglich noch näher liegen. Meursius braucht diesen Ort des Cicero auch sehr glücklich zur Verbesserung einer Stelle des Thucydides, wo gesagt wird, daß der Kolonos ohngefähr zehn Stadia von der Stadt liege: *σταδιους μαλιστα δεκα*, und er vermuthet, daß man anstatt *δεκα* lesen müsse *δ'*.

Diejenigen nun, die in der Nähe dieses *Κολωνος* wohnten, machten den Demos aus, der davon den Namen führte, und hießen *Κολωνιαται*. Niemand kann uns dieses besser sagen als Sophokles selbst:

n) Man sehe den Harpokration und Pollux, deren Stellen Meursius (*Reliq. Att.*, cap. 6) anführt, wie auch den Grammatiker, welcher den zweiten Inhalt des Oedipus auf Kolonos gemacht hat. *Οὑτω κληθεντι*, sagt Dieser von dem Kolonos, *ἐπει και Ποσειδωνος ἐστιν ἱερον ἱππειον και Προμηθεως, και αὐτον οἱ ὀρεωκομοι ἱστανται.* Der lateinische Uebersetzer macht in dieser Stelle einen sehr albernen Fehler. Er giebt sie nämlich so: quoniam Neptuni Equestris ibi est sacellum et Promethei, quique *ejus mulorum* curam gerunt, ibi considunt. — *Ejus mulorum?* Was mögen das für geheiligte Maulesel gewesen sein? Er hat das Adverbium *αὐτον* für den Genitivum des Pronominis angesehen. (S. die Ausgabe des Paul Stephanus, S. 484.)

o) Warum aber Jener eben hier als *ἱππιος* verehret wurde, war ohne Zweifel dieses die Ursache, weil er

Ἱπποισιν τον ἀκεστηρα χαλινον
Πρωταισιν ταισδ' ἐκτισε ἀγυαις

(Sophokles in seinem Oedipus auf Kolonos, Zeile 745. 46). Diese Stelle des Sophokles hat mit der bekannten streitigen Stelle des Virgil's:

Tuque o, cui prima frementem
Fudit equum magno tellus percussa tridenti

(*Georg.* lib. I. v. 12. 13), sehr viel Aehnliches. Virgil scheinet sie vor Augen gehabt zuhaben, und ich muß mich wundern, daß sie keinem von seinen Auslegern beigefallen ist. Denn man kann *πρωταισιν* ebensowohl mit *ἀγυαις* als mit *ἱπποισιν* verbinden.

— — — Αἱ δε πλησιον γυαι
Τονδ' ἱπποτην Κολωνον εὐχονται σφισιν
Ἀρχηγον εἶναι, και φερουσι τοὔνομα
Το τουδε κοινον παντες ὠνομασμενον·

heißt es zu Anfange seines Oedipus auf Kolonos. p) Und der Scholiast setzet hinzu: Το του Κολωνου ὀνομα κοινον φερουσι παντες, ὀνομαζομενοι Κολωνιαται δηλονοτι. Mit der Uebersetzung, welche Vitus Winsemius von dieser Stelle macht, bin ich nichts weniger als zufrieden:

— Et qui in vicinis compitis habitant agricolae
Hunc equestrem Colonum precantur sibi
Praesidem esse, atque inde nomen
Commune habent, ac Coloniatae vocantur.

Equestrem Colonum precantur sibi praesidem esse, würde ohngefähr heißen: sie verehren diesen Kolonos als ihren Schutzgott. Welch ein Sinn! Ich würde εὐχομαι durch das bloße profiteri, aufs Höchste durch gloriari geben und ἀρχηγον wenigstens durch generis auctorem ausdrücken. Denn weiter will Sophokles auch nichts sagen, als daß die Landleute da herum sich des Kolonos als ihres Stammorts rühmen und den Namen der Koloniaten von ihm führen.

Wodurch aber dieser Kolonos besonders merkwürdig geworden, das waren die letzten Schicksale des Oedipus. Hier ließ sich dieser unglückliche Mann nieder, als ihn seine grausamen Söhne aus seinem Reiche trieben, hier starb er. Sophokles hat diesen wunderbaren Tod zu dem Inhalte eines Trauerspiels gemacht: χαριζομενος οὐ μονον τῃ πατριδι ἀλλα και τῳ ἑαυτου δημῳ, sagt der Scholiast. Und in der That hat schwerlich ein Dichter seinen Geburtsort glücklicher verewiget als er. Was ich sonst noch davon zu sagen hätte, verspare ich, bis ich auf das Stück selbst komme, das zum Glücke eines von den übrig gebliebenen ist.

So außer allem Zweifel es nun schon durch diese Zeugnisse und Umstände gesetzt zu sein scheinet, daß Sophokles von Geburt ein Athenienser, und zwar ein Koloniate gewesen, so findet man doch eines Alten erwähnet, welcher anderer Meinung sein wollen. Ister nämlich, wie der ungenannte Biograph anführet, hat vorgegeben, Sophokles sei kein Athenienser, sondern ein Phliasier. Aber da Ister der Einzige ist, der dieses gesagt

p) Zeile 59 u. f.

hat, warum soll man sich von ihm irre machen lassen? Und so urtheilet der ungenannte Biograph selbst: *Ἀπιστητεον δε και τῳ Ἰστρῳ φασκοντι αὐτον οὐκ Ἀθηναιον, ἀλλα Φλιασιον εἶναι· πλην γαρ Ἰστρου παρ' οὐδενι ἑτερῳ τουτ' ἐστιν εὑρειν.*

Meursius hat bei Gelegenheit dieser Stelle des Biographs einen Fehler begangen. In seinen Anmerkungen nämlich über das Leben des Sophokles aus dem Suidas gedenkt er unter dem Worte *Κολωνηθεν* dieser Meinung des Ister und sagt: Ister e populo Phliensi fuisse eum tradiderat. Nun ist populus hier dem Meursius so viel als *δημος*. Ister aber hat dem Sophokles nicht blos den Koloniaten, nicht blos den populum, *δημον*, sondern überhaupt den Athenienser absprechen wollen. Dieses ist aus dem Gegensatze klar: *οὐκ Ἀθηναιον ἀλλα Φλιασιον.* Wäre unter *Φλιασιος* blos der *δημος* zu verstehen, so könnte er ja ebensowohl ein Phliasier und Athenienser als ein Koloniate und ein Athenienser sein. Eine dunkele Erinnerung, die dem Meursius vielleicht beiwohnte, daß es wirklich einen *δημον* Namens *Φλυα* gegeben, hat ihn ohne Zweifel zu diesem Fehler verleitet. Allein des Unterschieds in den Buchstaben nicht zu gedenken, so heißt das Adjectivum von *Φλυα* nicht *Φλυασιος*, sondern Einer aus diesem *δημῳ* heißt *Φλυευς*. Ich berufe mich deswegen auf folgende Inscription bei dem Spon: q)

ΣΕΛΕΥΚΟΣ
ΞΕΝΩΝΟΣ
ΦΛΥΕΥΣ.

Φλιασιος hingegen ist das Gentile von *Φλιους*. Phlius aber war eine Stadt in dem Peloponnesus, und zwar in Achaia, nicht weit von Sicyon. r) Aus diesem Phlius also, und nicht aus Phlya, muß Ister den Sophokles gebürtig geglaubt haben.

Strabo sagt, das alte Phlius habe an dem Berge Kö=

q) In den *Excerptis ex Jacobi Sponii Itinerario, de populis Atticis,* welche des Meursius *Reliq. Atticis* beigefügt sind, S. 39.

r) Strabo, im achten Buche S. 586, nach der Ausgabe des Almeloveen. Stephanus Byzantinus: *ΦΛΙΟΥΣ, πολις Πελοποννησου — το ἐθνικον Φλιουντος ἢ Φλιουσιος — πλεονασμῳ δε του α, Φλιασιος.* Für *πλεονασμῳ* lieset Gronovius *μεταπλασμῳ* (*Variae lectiones in Stephano*, p. 26).

lossa gelegen. Dieses bringt mich auf eine Vermuthung. Sollte wohl Ister anstatt *Κολωνηθεν* gelesen haben *Κοιλωσσηθεν*?

(C)

Sein Vater hieß Sophilus.] Man sehe das Zeugniß des Suidas unter (A). Dieses bestätiget der ungenannte Biograph: *υἱος δε Σοφιλου*, und ein Ungenannter in der Anthologie: s)

Τον σε χοροις μελψαντα Σοφοκλεα παιδα Σοφιλου,
Τον τραγικης μουσης ἀστερα Κεκροπιον

u. s. w. Clemens Alexandrinus t) schreibt ihn *Σοφιλλος*. So auch Tzetzes. u) Diodorus Siculus hingegen schreibt ihn *Θεοφιλος*. x) Ich wollte darum aber nicht mit dem Meursius sagen: Ergo emendandus Diodorus Siculus. Denn es ist nicht unwahrscheinlich, daß *Σοφιλος* und *Θεοφιλος* im Grunde einerlei Namen sind, indem der dorische Dialekt *σιος* anstatt *θεος* sagt. Daher es denn auch die lakonische Aussprache war. Wenn die Athenienserin *νη τω θεω* schwur, schwur die Spartanerin *ναι σιω*. Es war ein Schwur, obgleich Beide verschiedne Gottheiten damit meinten. y)

Das war sein Name; nun von seinem Stande. War Sophilus, der Vater unsers Dichters, einer von den vornehmern oder geringern Bürgern? Aristoxenus und Ister haben das Letztere behauptet; denn Beide haben ihn zu einem Handwerker, Jener zu einem Zimmermanne oder Schmiede und Dieser zu einem Schwertfeger gemacht. Allein dem ungenannten Biograph kömmt dieses unglaublich vor, und zwar aus zwei Gründen, davon einer von der Feldherrnstelle, welche Sophokles nachher, zugleich mit den vornehmsten Männern des Staats bekleidet, und der andere von dem Stillschweigen der Komödienschreiber hergenommen ist. Er wählet also den Mittelweg und sagt, daß Sophilus vielleicht nur Knechte gehalten habe, die jene Handwerker treiben müssen: *Υἱος του Σοφιλου, ὁς οὐτε (ὡς Ἀριστοξενος φησι) τεκτων, ἡ χαλκευς ἠν· οὐτε (ὡς Ἰστρος) μαχαιροποιος την ἐργασιαν. Τυχον δε ἐκεκτητο δουλους χαλ-*

s) Libro III. cap. 25. ep. 42.

t) In seiner Ermahnungsrede an die Griechen, S. 36 nach der Ausgabe des D. Heinsius.

u) Chil. VI. 69.

x) *Bibl. hist.* lib. XIII. p. 222. edit. Rhodom.

y) S. die Lysistrata des Aristophanes, Zeile 81 und 146, und was Bisetus über die Erstere anmerkt.

κεας ἢ τεκτονας· οὐ γαρ εἰκος τον ἐκ τοιουτων γενομενον στρατηγιας ἀξιωθηναι συν Περικλει και Θουκυδιδῃ, τοις πρωτοις της πολεως· ἀλλ᾽ οὐδ᾽ ἀν ὑπο των κωμῳδων ἀδηκτος ἀφειθῃ, των οὐδε Θεμιστοκλεους ἀποσχομενων.

Den ersten Grund halte ich für den stärksten nicht. Ich werde in der Anmerkung (O) mehr davon sagen. Der zweite aber dünkt mich desto wichtiger. Ein geringes Herkommen war für die Dichter der alten Komödie eine unerschöpfliche Quelle von Spöttereien. Wehe dem berühmten Manne, dem sie von dieser Seite etwas vorrücken konnten! Da war kein Verschonen, wenn er sich um den Staat auch noch so verdient gemacht hätte. „Themistokles", sagt der Biograph, „erfuhr es." „Und der gute Euripides!" setze ich hinzu. Wie viel mußte er wegen seiner Mutter Klito, die eine Krauthökerin (*λαχανοπωλις*) gewesen war, von dem Aristophanes leiden! Nun war zwar Aristophanes ein besonderer Feind des Euripides, dem er den Sophokles sehr weit vorzog. Aber würde er dieser poetischen Gerechtigkeit wegen einen Einfall unterdrückt haben? Da kennt man den Aristophanes nicht! Da kennt man die alte Komödie nicht! Als Sophokles in seinem Alter Gedichte für Geld machte, wozu ihn vielleicht die Noth zwang, wie bitter warf es ihm Aristophanes vor! Ich rede in der Anmerkung (P) hiervon mehr. Und er sollte ihm seine geringe Herkunft geschenkt haben? Auch Kratinus, auch Eupolis, und wie sie Alle heißen, sollten sie ihm geschenkt haben? Denn man muß annehmen, daß der Biograph oder die Währmänner des Biographs von der alten Komödie mehr gelesen hatten, als uns davon übrig geblieben ist.

Aber was soll ich zu dem Mittelwege sagen, den der Biograph hier nehmen will, „daß der Vater des Sophokles vielleicht nur Knechte gehalten, die jene Handwerker treiben müssen"? Das heißt, viel zu viel einräumen. Denn derjenige Bürger zu Athen, welcher mit den Hanthierungen seiner Knechte wucherte, war noch lange kein vornehmer Bürger; er gehörte aufs Höchste in die Classe der Mittelbürger, *των μετριων πολιτων*. Ja, der Sohn eines solchen Bürgers war noch immer den Spöttereien der Komödienschreiber über das mittelbare Gewerbe seines Vaters ausgesetzt. Ich berufe mich dieserwegen auf das, was Plutarch z) von dem Redner Isokrates sagt: *Ἰσοκρατης Θεο-*

z) In den Lebensbeschreibungen der zehn Redner, unter welchen das Leben des Isokrates das vierte ist.

δωρον μεν ἠν παις του Ἐρεχϑιεως[aa]) των μετριων πολιτων, ϑεραποντας αὐλοποιους κεκτημενου — ὁϑεν εἰς τους αὐλους κεκωμῳδηται ὑπο Ἀριστοφανους και Στρατιδος. Hier ist ein Mann, welcher Flötenmacher in seinem Brode hält; aber eben darum gehörte dieser Mann unter die Mittelbürger, und der Sohn bekam von dem Aristophanes und Stratis des Vaters Flöten fein zu hören.

Widerspricht also die unterlassene Spötterei der Komödienschreiber dem Aristoxenus und Ister, so widerspricht sie auch der Vermuthung des Biographs, und Sophilus muß nothwendig einer von den Edeln der Stadt gewesen sein, die reines Vermögen genug besaßen, entweder in die Classe der Pentakosiomedimnen oder wenigsten in die Classe der Ritter zu gehören. Dieser Behauptung kömmt das Zeugniß eines Alten, eines spätern Römers zwar, aber doch eines Mannes zu Statten, der mit der griechischen Literatur genau bekannt war. Der ältere Plinius[bb]) nämlich nennet unsern Dichter ausdrücklich principe loco genitum Athenis. Wird Plinius das aus seinem Kopfe gesagt haben? Wird er sich nicht auf Zeugnisse gestützt haben, die wenigstens den Zeugnissen des Ister's und Aristoxenus die Wage gehalten?

Ich habe überdieses eine Vermuthung, woraus das nachtheilige Vorgeben des Aristoxenus und Ister entstanden sein kann, die hoffentlich keine von den unglücklichsten sein wird. Auf dem zweiten Κολωνος, welcher zum Unterschiede ἀγοραιος hieß, ließen sich alle Diejenigen treffen, welche für Lohn arbeiteten, und hießen von diesem ihren Versammlungsorte Κολωνιται.[cc]) Was ist nun leichter zu vermengen als Κολωνιται und Κολωνιαται? Sophokles aber, und folglich auch sein Vater war ein Κολωνιατης. So fanden ihn Aristoxenus und Ister genennet und lasen es für Κολωνιτης und machten ihn zu einem Manne, der für Lohn arbeitet. Meine Vermuthung wird dadurch bestärkt, daß sie weder unter einander noch mit sich selbst

aa) Wie Xylander anstatt του ἀρχιερεως mit vollkommenem Grunde lieset.

bb) *Histor. Nat.* lib. XXXVII. sect. XI. §. 1 edit. Hard. Ich gedenke dieser Stelle des Plinius unter x) mit Mehrerem.

cc) Suidas unter diesem Worte: Οὑτως ὠνομαζον τους μισϑωτους· ἐπειδη περι τον Κολωνον εἱστηκεσαν, ὁς ἐστι πλησιον της ἀγορας. Suidas hat hier den Harpokration ausgeschrieben, welcher die nämlichen Worte aus einer Rede des Hyperides anführt.

einig sind, welches Handwerk Sophilus eigentlich getrieben habe. Denn ein Κολωνιτης konnte ein Zimmermann, ein Schmied und ein Schwertfeger sein.

Will man mir über dieses Κολωνιτης noch eine grammaticalische Grille erlauben? Ich halte die Silbe της hier für etwas mehr als für die bloße Endung, welche verschiedene Gentilia bekommen. Ich halte sie für das Nennwort θης, welches einen Arbeiter um Lohn bedeutet. Ὁτι ὁ παρ᾽ ἀλλοις, merkt Photius aus den Chrestomathien des Helladius an,[dd]) μισθου δουλευων, θης καλειται, ἡ παρα το θειναι, ὁ δηλοι το χερσιν ἐργαζεσθαι και ποιειν· — ἡ κατα μεταθεσιν του τ εἰς το θ· το γαρ πενεσθαι και τηγασθαι του βιου, οἱον στερεσθαι, ἀναγκαζει πολλους τα δουλων πραττειν. Nun weiß ich zwar wohl, daß θης in der mehrern Zahl θητες hat, und daß es also, nach Verwandlung des θ in das vielleicht ursprüngliche τ, Κολωνιτητες heißen müßte, und nicht Κολωνιται; ich weiß aber auch, daß der gemeine Gebrauch, welcher die Abänderung der Wörter in seiner Gewalt hat, sich wenig um die Herleitung bekümmert. Das θειναι in der angeführten Stelle ist unser thun.

(D)

. In dem zweiten Jahre der einundsiebzigsten Olympias geboren.] Der ungenannte Biograph: Γεννηθηναι δε αὐτον φασιν ἑβδομηκοστῃ πρωτῃ Ὀλυμπιαδι κατα το δευτερον ἐτος, ἐπι Ἀρχοντος Ἀθηνησι Φιλιππου. Mit ihm stimmet der Ungenannte, von welchem wir ein kurzes historisches Verzeichniß der Olympiaden (Ὀλυμπιαδων ἀναγραφην) haben,[ee]) auf das Genaueste überein. Er schreibt unter dem zweiten Jahre: ΟΛ. ΟΑ. Φιλιππος. Σοφοκλης ὁ τραγῳδοποιος ἐγεννηθη. Doch merkt eben dieser Ungenannte auch unter dem dritten Jahre der dreiundsiebzigsten Olympias an: Σοφοκλης ἐγεννηθη κατα τινας. Und unter diese Einige gehöret Suidas in dem Artikel von unserm Dichter: τεχθεις κατα την ογ᾽ Ὀλυμπιαδα. Es wird aber aus andern Datis erhellen, daß man

dd) Diesen Auszug des Photius aus dem Helladius hat Meursius übersetzt und mit Anmerkungen erläutert, und so ist er dem zehnten Bande des Gronov'schen Thesaurus als ein besonderes Werk einverleibet worden.

ee) Man findet dieses Ungenannten Ὀλυμπιαδων ἀναγραφην unter Andern in der Janssonischen Ausgabe der Chronik des Eusebius von 1658, Seite 313 u. f. Die Critici pflegen sie unter dem Titel *Anonymi descript. Olympiad.* anzuführen.

sich an diese Einige nicht kehren dürfe, und daß die erstere Meinung allerdings den Vorzug verdiene.

Der ungenannte Biograph fährt fort: *ἠν δε Αἰσχυλου μεν νεωτερος ἐτη δεκαεπτα, Εὐριπιδου δε παλαιοτερος εἰκοσιτεσσαρα*: „er war siebzehn Jahr jünger als Aeschylus und vierundzwanzig Jahr älter als Euripides". Dem zu Folge müßte Aeschylus in dem ersten Jahre der siebenundsechzigsten und Euripides in dem zweiten der siebenundsiebzigsten Olympias geboren sein. Doch Beides streitet wider alle Zeugnisse, die man von der Geburtszeit dieser beiden Dichter hat, so verschieden sie auch unter sich selbst seien. Fabricius ff) hat dieses bereits angemerkt: Auctor vitae Sophoclis ait, Sophoclem Aeschylo juniorem annis XVIII (man lese XVII), seniorem Euripide annis XXIV. Pro quibus rationibus Aeschylus natus fuerit Olymp. LXVII. 1, Euripides Olymp. LXXVIII (man lese LXXVII), quod utrumque aliorum scriptorum testimoniis refellitur. Nun ist die wahrscheinlichste Meinung, daß Aeschylus in der dreiundsechzigsten Olympias und Euripides in dem ersten Jahre der fünfundsiebzigsten geboren worden. Wie also, wenn mein ungenannter Biograph geschrieben hätte: *ἠν δε Αἰσχυλου μεν νεωτερος ἐτη εἰκοσιτεσσαρα, Εὐριπιδου δε παλαιοτερος δεκαεπτα*: „er war vierundzwanzig Jahr jünger als Aeschylus und siebzehn Jahr älter als Euripides"? Würde er der Wahrheit nicht um ein Großes näher kommen? Mich wundert, daß Fabricius auf diese Vermuthung nicht gefallen ist.

Der Scholiast des Aristophanes merkt bei der 75sten Zeile der Frösche an: *ἠν γαρ Σοφοκλης Αἰσχυλου μεν ἐτεσιν ἑπτα νεωτερος, Εὐριπιδου δε κδ´*. „Sophokles sei sieben Jahr jünger als Aeschylus und vierundzwanzig Jahr jünger als Euripides gewesen". Nichts kann deutlicher in die Augen fallen, als daß der Scholiast von den Abschreibern hier jämmerlich verstümmelt worden. Was aber L. Küster in seinen Noten darüber anmerkt, ist nur zum Theil richtig: Loco huic pessimum vulnus negligentia librariorum inflictum est: qui proinde ut in integrum restituatur, pro *ἐτεσιν ἑπτα* scribendum est *ἐτεσιν δεκαεπτα*: et deinde post *Εὐριπιδου δε* inserenda est vox *πρεσβυτερος* vel *παλαιοτερος*, quae non sine manifesto sensus detrimento hic omissa est. Absurdum enim est dicere, Sophoclem Aeschylo juniorem tantum fuisse septem annis,

ff) *Biblioth. Gr.* lib. II. cap. 17. p. 619.

Euripide vero viginti quatuor annis: cum Euripidem haud paucis post Aeschylum annis vixisse nemo ignoret. Contra Sophoclem Aeschylo juniorem fuisse septendecim annis, Euripide vero seniorem viginti quatuor annis, non solum evincunt rationes chronologicae, sed etiam expresse testatur Anonymus in vita Sophoclis etc. Und hierauf folgen die angeführten Worte des ungenannten Biographs. Allein was will Küster, wenn er sagt, es wisse Jedermann, daß Euripides erst viele Jahre nach dem Aeschylus gelebt habe? Aeschylus ist den Arundel'schen Marmorn zu Folge in dem ersten Jahre der achtzigsten Olympias gestorben, und in der neunundsiebzigsten hatte sich Euripides bereits als einen tragischen Dichter bekannt gemacht. Man lasse aber den Aeschylus auch in der achtundsiebzigsten gestorben sein, so war Euripides doch damals schon geraume Zeit geboren, und man kann auf keine Weise sagen: Euripidem haud paucis post Aeschylum annis vixisse. Sollen aber diese Worte nur bedeuten: Euripides überlebte den Aeschylus viele Jahre, so weiß ich gar nicht, was wider den Scholiasten daraus folgt. Denn könnte dem ohngeachtet Aeschylus nicht später geboren sein als Euripides? Und bleibt er es nicht auch alsdenn noch, wenn man schon die sieben Jahre in siebzehn verwandelt hat? Kurz, das ist der rechte Weg gar nicht, die Verstümmlung des Scholiasten ins Licht zu setzen, sondern Küster hätte geradezu sagen sollen: es sei ausgemacht, daß Sophokles älter als Euripides gewesen. Er hätte sich ohne Umschweif auf das Zeugniß des A. Gellius,[gg]) oder wer ihm sonst beigefallen wäre, berufen müssen, und man würde es ihm ohne Umstände eingeräumet haben, daß παλαιοτερος oder ein ähnliches Wort fehle. Wenn er aber sagt, es erhelle aus chronologischen Berechnungen wirklich, daß Sophokles siebzehn Jahr jünger als Aeschylus und vierundzwanzig Jahr älter als Euripides gewesen sei, so ist es gerade das Gegentheil von dem, was Fabricius sagt. Er trauet dem ungenannten Biograph, ohne ihm nachzurechnen; der der Wahrheit doch sehr weit verfehlet, wenn man ihm durch meine vorgeschlagene Versetzung nicht einigermaßen zu Hülfe kommen will.

Meursius in seinen Anmerkungen über den Artikel des Suidas sagt: Alii Olympiade XCI anno 2. Sophoclem natum

gg) *Noct. Att.* libr. XVII. cap. 21: Qui in hoc tempore nobiles celebresque erant, Sophocles ac *deinde* Euripides etc.

tradunt. Von diesen Andern, welche vorgeben sollen, Sophokles wäre in dem zweiten Jahre der einundneunzigsten Olympias geboren, habe ich nie etwas gehört, auch wohl sonst Niemand in der Welt. Es hat sich offenbar ein Druckfehler hier eingeschlichen; denn in der gleich darauf folgenden Stelle des Biographs lieset Meursius selbst: *Ὀλυμπιαδι ἑβδομηκοστῃ πρωτῃ*, und nicht *ἐννενηκοστῃ πρωτῃ*. Ich will hoffen, daß man in der neuen Ausgabe der sämmtlichen Werke des Meursius diesen Fehler bemerkt und verbessert hat. In dem Gronov'schen Thesaurus, welchem die Schrift des Meursius doch nach einer vermehrten Handschrift des Verfassers einverleibet worden, ist er glücklich stehen geblieben.

(E)

Eine gute Erziehung — Die Tanzkunst und die Musik bei dem Lamprus — In dieser und im Ringen den Preis.] Der ungenannte Biograph: *Καλως τε ἐπαιδευθη και ἐτραφη ἐν εὐποριᾳ — Διεπονηθη δε και ἐν παισι και περι παλαιστραν και μουσικην, ἐξ ὡν ἀμφοτερων ἐστεφανωθη, ὡς φησιν Ἰστρος· ἐδιδαχθη δε την μουσικην παρα Λαμπιου.* Und Athenäus[hh]) sagt von ihm: *ἠν και ὀρχηστικην δεδιδαγμενος και μουσικην ἐτι παις ὠν παρα Λαμπρῳ.*

Die Erziehung der Griechen ist bekannt. Grammatik, Musik, Gymnastik: hierin und nach dieser Ordnung wurden ihre Kinder unterrichtet. Die Theile der Gymnastik waren *ὀρχησις* und *παλη*, das Tanzen und das Ringen. Ich will aber das Wort Ringen hier in eben dem weitläuftigen Sinne genommen wissen als das griechische *παλη*, unter welchem noch viel andere gymnastische Uebungen als das eigentliche Ringen verstanden wurden.

Den nun, bei welchem Sophokles die Musik lernte, nennet der ungenannte Biograph Lampias. Athenäus hingegen nennt seinen Lehrer in der Musik und Orchestik, das ist, demjenigen Theile der Gymnastik, welcher das Tanzen begreift, Lamprus. Sie meinen Beide einen Mann, dessen Name bei dem Ersten nur verschrieben ist. — Und dieser Lamprus war der berühmteste Lehrer seiner Zeit. Cantare ad chordarum sonum, sagt Nepos von dem Epaminondas, doctus est

hh) Lib. I. p. 20. edit. Casaub.

a Dionysio, qui non minore fuit in musicis fama, quam Damon aut Lamprus.

Ich habe Verschiedenes über diesen Mann anzumerken. Ich fange bei einem offenbaren Irrthume an, in welchem Fabricius seinetwegen gewesen ist. Nach ihm nämlich soll eben dieser Lamprus auch den Sokrates in der Musik unterrichtet haben. Musicam et saltandi artem a *Lampro* edoctus, ii) sagt er von unserm Dichter und setzt in der Note hinzu: eodem qui Socratem docuit. Und an einer andern Stelle: kk) Idem ni fallor Lamprus, a quo musicam edoctum se profitetur Socrates apud Platonem Menexeno. Und das soll Sokrates bei dem Plato selbst sagen? Fabricius kann diese Anführung unmöglich selbst nachgesehen haben. Denn Sokrates sagt es daselbst nicht nur nicht, sondern sagt sogar gerade das Gegentheil. Er unterhält sich mit dem Menexenus von der Lobrede, welche den im Treffen gebliebenen Athieniensern gehalten werden soll. Er sagt, es sei dieses ein Stoff, der eben nicht viel Geschicklichkeit erfordere. Denn was für Schwierigkeiten könne es haben, Athenienser in Athen zu loben? Ganz anders wäre es, wenn der Redner Athenienser in Sparta oder Spartaner in Athen loben müßte. „Und also", fragt Menexenus den Sokrates, „getrauest Du Dich wohl, diese Rede selbst zu halten?" „Warum nicht?" erwidert Sokrates. *Και ἐμοι μεν γε, ὠ Μενεξενε, οὐδεν θαυμαστον οἱῳτ᾽ εἰναι εἰπειν, ᾧ τυγχανει διδασκαλος οὐσα οὐ πανυ φαυλη περι ῥητορικης, ἀλλ᾽ ἥπερ και ἀλλους πολλους και ἀγαθους ἐποιησε ῥητορας, ἑνα δε και διαφεροντα των Ἑλληνων, Περικλεα του Ξανθιππου. ΜΕ. Τις αὑτη; ἡ δηλονοτι Ἀσπασιαν λεγεις; ΣΩ. Λεγω γαρ· και Κοννον γε του Μητροβιου, οὑτοι γαρ μοι δυο εἰσι διδασκαλοι· ὁ μεν μουσικης, ἡ δε ῥητορικης· οὑτω μεν οὐν τρεφομενον ἀνδρα οὐδεν θαυμαστον δεινον εἰναι λεγειν· ἀλλα και ὃςτις ἐμου κακιον ἐπαιδευθη, μουσικην μεν ὑπο Λαμπρου παιδευθεις, ῥητορικην δε ὑπο Ἀντιφωντος του Ῥαμνουσιου, ὁμως κἀν οὑτος οἱος τ᾽ εἰη Ἀθηναιους γε ἐν Ἀθηναιοις ἐπαινων εὐδοκιμειν.* „Ich," sagt er, „der ich in der Beredsamkeit die Aspasia und in der Musik den Konnus zum Lehrmeister habe, sollte nicht im Stande sein, eine dergleichen Lobrede zu halten? Die könnte ja wohl Einer halten, der einen

ii) *Bibl. Gr.* lib. II. cap. 17. §. 1.
kk) *Bibl. Gr.* lib. II. cap. 15. §. 36.

schlechtern Unterricht genossen hätte als ich, der die Musik von dem Lamprus und die Beredsamkeit von dem Antiphon gelernet hätte." — Weit gefehlet also, daß Sokrates hier vorgeben sollte, die Musik von dem Lamprus gelernet zu haben, er ist vielmehr stolz darauf, daß er sie nicht von ihm gelernt hat, daß er sie von einem bessern Meister erst itzt lernet.

Was mag aber wohl den Fabricius zu diesem Irrthume verleitet haben? Ohne Zweifel eine Stelle des Sextus Empiricus oder vielmehr eine vermeinte Verbesserung, die Menage darin machen will. *Σωκρατης*, erzählet Sextus Empiricus,[ll]) *καιπερ βαθυγηρως ηδη γεγονως, ουκ ηδειτο προς Λαμπωνα τον κιθαριστην φοιτων· και προς τον επι τουτῳ ονειδισαντα λεγειν, ὁτι κρειττον εστιν οψιμαθη μαλλον, η αμαθη διαβαλλεσθαι.* Hier heißt der Citharist, von welchem sich Sokrates noch in seinem hohen Alter unterweisen lassen, Lampon, und Menage[mm]) sagt: obiter moneo pro *Λαμπωνα* legendum omnino *Λαμπρον*. Aber warum denn? Um den Sextus Empiricus statt eines kleinen Fehlers einen weit gröbern begehen zu lassen? Es ist wahr, des Sokrates Lehrer in der Musik hieß nicht Lampon, er hieß Konnus; Sextus irret sich in dem Namen. Aber er würde sich in mehr als in dem Namen geirret haben, wenn er Lamprus geschrieben hätte. Denn Lamprus konnte damals schwerlich mehr leben. Man überschlage es nur! Lamprus unterrichtete den Sophokles vor seinem sechzehnten Jahre, und der Lehrer konnte leicht zwanzig Jahr älter sein als der Schüler; Sokrates war beinahe dreißig Jahr jünger als Sophokles und lernte die Musik *βαθυγηρως ηδη γεγονως*, als er schon sehr alt war. Nun lasse man ihn nur funfzig Jahr gewesen sein und rechne zusammen. Müßte nicht Lamprus beinahe ein Greis von hundert Jahren gewesen sein, wenn er den Sokrates in diesem Alter noch hätte unterrichten können? Aus den Worten des Sokrates bei dem Plato ist auch nichts weniger zu schließen, als daß Lamprus damals noch gelebt habe. Er spricht nicht von jungen Leuten, die noch itzt schlechter unterrichtet würden als er, er redet von schon gebildeten Rednern, die schlechter unterrichtet worden.

Und hätte doch auch Muretus diese Umstände der Zeit ein Wenig überlegt! Er würde unsern Lamprus schwerlich in

ll) Lib. VI. *Adversus mathematicos.*

mm) In seinen Anmerkungen über den Diogenes Laertius, lib. II. segm. 32.

einer Stelle des **A r i s t o t e l e s** gefunden haben, in welcher nichts als die Buchstaben seines Namens in der etymologischen Bedeutung desselben vorkommen. Man höre ihn nur: [nn]) Aristoteles septimo Politicon, quorundam errorem notans, qui felicitatis causam non in virtute, sed in opibus ac copiis esse censent, ait perinde eos ridicule facere, ac si, quod musicus aliquis bene caneret, ejus rei causam non in artem, sed in lyram referrent. Id autem his verbis exprimit: *Διο και νομιζουσιν ἀνθρωποι της εὐδαιμονιας αἰτια τα ἐκτος εἰναι των ἀγαθων· ὡςπερ εἰ του κιθαριζειν λαμπρον και καλως αἰτιωτο την λυραν μαλλον της τεχνης.* Quibus in verbis, ut illud praeteream, quod legi malim aut *αἰτιωντο*, aut *εἰτις του κιθαριζειν*, aliud mihi multo gravius subesse mendum videtur. Neque enim *του κιθαριζειν λαμπρον και καλως*, sed *του κιθαριζειν Λαμπρον καλως* legendum puto. *Λαμπρος* enim veteris musici proprium nomen fuit: quam boni nihil ad rem: hoc enim tantum significat Aristoteles, *si Lamprus bene canat*, id non lyra sed artificio ipsius effici, et ridiculum fore, si quis id non artificio ipsius, sed lyrae tribuendum esse contendat. So sinnreich diese Veränderung ist, so überfließig ist sie auch. Denn warum soll hier *λαμπρον* der Name eines Musikers sein? Weil er es sein kann? weil auch alsdenn noch die Worte einen Sinn behalten? Ist das Grundes genug? Hätte **M u r e t u s** nicht vorher zeigen müssen, daß *κιθαριζειν λαμπρον και καλως* keinen Sinn oder wenigstens keinen guten Sinn mache? Und konnte er das? Konnte ihm unbekannt sein, daß *λαμπρος* auch von der Stimme und folglich von den Tönen überhaupt gesagt werde? Freilich, wenn man *λαμπρον* hier blos durch clare übersetzt, wie es sowohl **P. V i c t o r i u s** als **L a m b i n u s** thut, [oo]) so scheinet *λαμπρον κιθαριζειν* mehr ein Werk der Zither als der Kunst zu sein. Allein es heißt hier das, was wir im Deutschen durch **r e i n** ausdrücken, und *λαμπρον κιθαριζειν* in diesem Sinne, **r e i n s p i e l e n**, ist nicht dem Instrumente, sondern der kunstmäßigen Stimmung und der Geschicklichkeit des Griffs beizumessen. Doch das Alles ist mein Haupteinwurf noch nicht. Sondern dieser, wie gesagt, ist aus der Zeitrechnung hergenommen. Wenn es wirklich bei dem **A r i s t o t e l e s** *του κιθαριζειν Λαμπρον καλως* hieße, würde man nicht annehmen müssen, daß **L a m p r u s** damals noch ge-

nn) *Var. lect.* lib. IX. cap. 5.

oo) Und wie es **M u r e t u s** selbst in der seinen *Lect. var.* angehängten *Interpretatione graecor. locorum* thut.

lebt habe? Denn nur einem noch lebenden und in der Blüthe seines Rufes stehenden Künstler pfleget man ein dergleichen Compliment im Vorbeigehen zu machen. Ist es aber möglich, daß Lamprus zu der Zeit noch leben konnte, als Aristoteles schrieb? Er müßte weit über hundert Jahr geworden sein, wenn er nur da noch gelebt hätte, als Aristoteles geboren ward. Wie wäre Dieser auf einen Mann gefallen, den er nie gekannt, nie gehöret hatte?

Das waren also zwei Stellen, in die man den Lamprus mehr hineingelegt als ihn darin gefunden hat. Hier sind zwei andre, in welchen er wirklich ist. Sie sind beide aus dem Athenäus. Die eine stehet gegen das Ende des elften Buchs, wo von den Anzüglichkeiten und Verleumdungen, deren sich Plato schuldig gemacht habe, die Rede ist. Und da wird denn auch der obigen Stelle des Weltweisen gedacht, wo er des Lamprus auf eine nicht vortheilhafte Art erwähnet: *Ἐν δε τῳ Μενεξενῳ οὐ μονον Ἱππιας ὁ Ἠλειος χλευαζεται, ἀλλα και ὁ Ῥαμνουσιος Ἀντιφων, και ὁ μουσικος Λαμπρος.* Allein *Λαμπρος χλευαζεται*: das heißt, die Sache ein Wenig übertreiben. Plato spottet des Lamprus ja eben nicht. Denn spottet man denn gleich eines Künstlers, wenn man sagt, daß ein anderer über ihn ist?

Aus der zweiten Stelle des Athenäus pp) ersiehet man, daß Lamprus sich des Weins enthalten hat und ein Wassertrinker gewesen ist. Desgleichen, daß der Komödienschreiber Phrynichus ihn in einem seiner Stücke angestochen habe, wo er die Kibitze seinen Tod beklagen lassen: *Ὑδροποτης δε ἠν και Λαμπρος ὁ μουσικος, περι οὑ Φρυνιχος φησι λαρους θρηνειν, ἐν οἱσι Λαμπρος ἐναπεθνησκεν ἀνθρωπος ὑδατοποτας, μινυρος ὑπερσοφιστης, Μουσων σκελετος, ἀηδονων ἠπιαλος, ὑμνος ᾀδου.* Wenn ich diese Stelle recht verstehe, so hat das Stück selbst, in welchem Phrynichus den Lamprus durchgezogen, *Λαροι*, Die Kibitze, geheißen. Ich ziehe nämlich *ἐν οἱσι* auf *λαρους*, und die folgenden Worte sind mir der Threnus (oder ein Stück wenigsten davon), den der Dichter die Kibitze über den Tod des Musikus singen lassen. Und das ohne Zweifel in einem Theile des Chorus, welchen die Kibitze gemacht. Denn die Worte selbst scheinen mir zerrissene anapästische Zeilen zu sein, die ich einem Andern in Ordnung zu bringen überlassen will. Ich weiß zwar

pp) Lib. II. p. m. 44.

wohl, daß weder Dalechampius in seiner Uebersetzung noch Casaubonus in seinen vortrefflichen Anmerkungen über den Athenäus hier den Titel einer Komödie des Phrynichus wahrgenommen zu haben scheinen. Ich weiß auch, daß unter den Stücken, welche Suidas[qq]) diesem Dichter zueignet, sich keines dieses Namens befindet; daß auch Meursius,[rr]) welcher doch alle von dem Suidas benannte Stücke da oder dort angeführet gefunden, keine *Λαρους* aufgetrieben hat. Aber dem ohngeachtet kann ich Recht haben; denn, wie gesagt, ich wüßte nicht, auf was *ἐν οἰσι* anders gehen könnte als auf *λαρους*. Die Zunamen übrigens, die Phrynichus hier unserm Lamprus giebt, scheinen außer von seinem Wassertrinken von seinem Alter und seinen allzu traurigen Melodien hergenommen zu sein. Er heißt der klägliche Virtuose, das Gerippe der Musen, das Fieber der Nachtigallen, das Klagelied der Hölle; denn auch diese Bedeutung, wie bekannt, hat *ὑμνος*. Wenn aber Muretus an dem angezogenen Orte sagt: **Hunc Lamprum Athenaeus,** *non sane ex consuetudine musicorum*, **abstemium fuisse ait etc.**, so hat Muretus die Zeiten schändlich verwechselt. Ein alter Citharīste war mehr ein Lehrer der Mäßigkeit und Tugend als der Tonkunst. *Οἱ τ' ἀν κιθαρισται, ἑτερα τοιαυτα, σωφροσυνης τε ἐπιμελουνται, και ὁπως ἀν οἱ νεοι μηδεν κακουργωσι*, sagt Plato.[ss])

Diesen zwei Stellen aus dem Athenäus könnte ich eine dritte aus dem Plutarch[tt]) beifügen, wo eines lyrischen Dichters Namens Lamprus gedacht wird, und wer die genaue Verbindung erwägt, in welcher zu den damaligen Zeiten die Poesie mit der Dichtkunst stand, wird sich nicht lange bedenken, ihn für unsern Lamprus zu halten. Seine Lieder stehen da mit den

qq) *Φρυνιχος Ἀθηναιος, κωμικος των ἐπιδευτερων της ἀρχαιας κωμῳδιας. — Δραματα δε αὐτου ἐστι ταυτα· Ἐφιαλτης, Κοννος, Κρονος, Κωμασται, Σατυροι, Τραγῳδοι ἡ Ἀπελευθεροι, Μονοτροπος, Μουσαι, Μυστης, Ποαστριαι.* Die Worte des Suidas: *δραματα δε αὐτου ἐστι ταυτα*, folgende Stücke sind von ihm, wollen aber eben nicht sagen, daß er sonst keine gemacht habe. Und wenn sie es auch sagten, so hat Suidas in ähnlichen Fällen schon mehr als einmal geirret. Von dem Eupolis z. E. sagt er: *ἐδιδαξε δραματα ιζ'*. Und Meursius hat deren doch mehr als zwanzig angeführt gefunden.

rr) *Bibl. Attica*, lib. V.

ss) Im Protagoras.

tt) In seiner Abhandlung „Von der Musik“.

Liedern des Pindar's, des Pratinas και των λοιπων, ὁσοι των λυρικων ἀνδρες ἐγενοντο ποιηται κρουματων ἀγαθοι, in einer Reihe.

(F)

Um die Tropäen nach dem salaminischen Siege — Nach Einigen nacket und gesalbt, nach Andern bekleidet.] Der ungenannte Biograph: Μετα την ἐν Σαλαμινι ναυμαχιαν Ἀθηναιων περι τροπαιον ὀντων, μετα λυρας γυμνος ἀληλιμμενος τοις παιανιζουσιν των ἐπινικιων ἐξηρχε. Und Athenäus: uu) Σοφοκλης δε προς τῳ καλος γεγενησθαι την ὡραν, ἡν και ὀρχηστικην δεδιδαγμενος και μουσικην ἐτι παις ὠν παρα Λαμπρῳ, μετα γουν την ἐν Σαλαμινι ναυμαχιαν περι τροπαιον γυμνος ἀληλιμμενος ἐχορευσε μετα λυρας· οἱ δε ἐν ἱματιῳ φασι.

Und damals, sage ich, war Sophokles noch nicht sechzehn Jahr. Denn es war das erste Jahr der fünfundsiebzigsten Olympias, als Xerxes der griechischen Freiheit den Untergang drohte. Die Athenienser wollten dem Rathe des Themistokles, die Stadt zu verlassen und ihr Glück zur See zu wagen, lange nicht folgen. Endlich, als Leonidas und seine Spartaner bei Thermopylä ihr Leben vergebens aufgeopfert hatten, als Phocis von den Feinden überschwemmet und verheeret war, als sie ihm ihr Attica von ihren Bundesgenossen, die sich nach Peloponnesus zogen, preisgegeben sahen, zwang sie die äußerste Noth zu dem Entschlusse: την μεν πολιν παρακαταθεσθαι τῃ Ἀθηνᾳ τῃ Ἀθηναιων μεδεουσῃ, τους δ' ἐν ἡλικιᾳ παντας ἐμβαινειν εἰς τας τριηρεις, παιδας δε και γυναικας και ἀνδραποδα σωζειν ἑκαστον ὡς δυνατον. Xylander und Kind übersetzen in dieser Stelle des Plutarch's xx) τους ἐν ἡλικιᾳ nicht zum Besten durch juventus, junge Mannschaft. Denn es ist hier στρατευσιμος, μαχιμος ἡλικια nicht die Jugend, sondern das zu Kriegesdiensten fähige Alter zu verstehen, welches über das sechzigste Jahr reichte. Seinen Anfang aber nahm es von dem achtzehnten oder eigentlich von dem zwanzigsten Jahre. Denn ob sie schon von dem achtzehnten Jahre an dienen mußten, so wurden sie doch nicht gegen den Feind, sondern nur zur Bewachung der Stadt gebraucht und hießen

uu) Lib. I. p. m. 20.
xx) Im Leben des Themistokles.

περιπολοι.[yy] In dem zwanzigsten legten sie erst den Eid ab, *ὑπερμαχειν ἀχρι θανατου της θρεψαμενης.*

Unter dieser streitbaren Mannschaft konnte unser Sophokles also noch nicht sein, sondern er gehörte unter die Kinder, die die Väter, so gut wie sie konnten, in Sicherheit mußten bringen lassen. Aber gleichwohl ist er auf Salamis und tanzet da um die Tropäen. Sollte man ihn itzt nicht eher in Trözene suchen, wohin die meisten Athenienser ihre wehrlose Familie schickten? *Οἱ πλειστοι των Ἀθηναιων*, fährt Plutarch fort, *ὑπεξεθεντο γονεας και γυναικας εἰς Τροιζηνα, φιλοτιμως πανυ των Τροιζηνιων ὑποδεχομενων· και γαρ τρεφειν ἐψηφισαντο δημοσιᾳ, δυο ὀβολους ἑκαστῳ διδοντες, και της ὀπωρας λαμβανειν τους παιδας ἐξειναι πανταχοθεν, ἐτι δ' ὑπερ αὐτων διδασκαλοις τελειν μισθους.* Doch Herodotus sagt es ausdrücklicher, daß Trözene nicht der einzige solche Zufluchtsort gewesen sei, sondern daß Einige ihre Kinder auf Aegina, Einige auch auf Salamis geschickt hätten [zz]: *Ἐνθαυτα οἱ μεν πλειστοι ἐς Τροιζηνα ἀπεστειλαν (τα τεκνα και τους οἰκετας), οἱ δε ἐς Αἰγιναν, οἱ δε ἐς Σαλαμινα.* Der junge Sophokles war folglich nach diesem letztern Orte in Sicherheit gebracht worden, wo es der tragischen Muse alle ihre drei Lieblinge in einer vorbildenden Gradation zu versammeln beliebte. Der kühne Aeschylus half siegen, der blühende Sophokles tanzte um die Tropäen, und Euripides ward an dem Tage des Sieges auf eben der glücklichen Insel geboren.

Ich hätte vor allen Dingen anmerken sollen, daß die vorzügliche Schönheit des Sophokles ihn der Ehre würdig machte, der Anführer bei einer so glorreichen Feierlichkeit zu sein: *προς το καλος γεγενησθαι την ὡραν*, sagt Athenäus. — Und dieses ist das erste Datum, aus welchem es wahrscheinlicher wird, daß unser Dichter in dem zweiten Jahre der einundsiebzigsten als in dem dritten der dreiundsiebzigsten Olympias geboren worden. Als ein Kind von sechs Jahren würde er vielleicht zu Trözene Obst genascht, nicht aber auf Salamis um die Tropäen getanzt haben.

(G)

Aeschylus des Sophokles Lehrer in der tragischen Dichtkunst — Zweifel dawider.] Der ungenannte

yy) *Pollux* lib. VIII. cap. 9. §. 105.
zz) *Herod.* libr. VIII. p. 541 edit. Henr. Stephani.

Biograph ist der Einzige, der dieses sagt: Παρ' Αἰσχυλῳ την τραγῳδιαν ἐμαθεν. Ich werde also um so viel eher daran zweifeln dürfen. Und das aus folgenden Gründen. Ich will nicht untersuchen, wie viel man überhaupt von der dramatischen Dichtkunst Einen lehren kann, ob es sich viel weiter als auf gewisse mechanische Kleinigkeiten erstreckt, die man durch die Intuition eines Musters weit geschwinder und besser als durch die allgemeinen Regeln eines Lehrers begreift. Ich will nicht fragen, wie viel es dergleichen allgemeine Regeln zu den Zeiten des Aeschylus geben konnte, da noch so wenig gute Stücke vorhanden waren, aus welchen man sie hätte abziehen können. Ich will auch nicht fragen: Konnte Aeschylus etwas lehren, was er selbst nicht gelernt hatte? Nach dem eigenen Bekenntnisse dieses Dichters war sein Talent zur Tragödie mehr ein ihm von dem Bacchus übernatürlicher Weise geschenktes als erworbenes Talent. Ἐφη δε Αἰσχυλος μειρακιον ὀν καθευδειν ἐν ἀγρῳ φυλασσων σταφυλας, και οἱ Διονυσον ἐπισταντα κελευσαι τραγῳδιαν ποιειν· ὡς δε ἠν ἡμερα, πειθεσθαι γαρ ἐθελειν, ῥᾳστα ἠδη πειρωμενος ποιειν, erzählet aaa) Pausanias. Man lasse das Wunderbare von dieser Erzählung weg, und es bleibt doch immer noch so viel übrig, daß Aeschylus die tragische Dichtkunst nicht studiret, sondern sich durch einen gewaltigen und gleichsam unwillkürlichen Trieb seines Genies damit abgegeben hat. Und dem ohngeachtet würde er sie allerdings auch Andere haben lehren können, wenn er wenigstens nachher darüber nachgedacht und seine natürliche Fähigkeit in Wissenschaft verwandelt hätte. Allein dieses unterblieb, wovon uns unter Andern ein Vorwurf überzeugt, den Sophokles selbst dem Aeschylus gemacht hat. Σοφοκλης, heißt es bei dem Athenäus, bbb) ὠνειδιζεν αὐτῳ, ὁτι εἰ και τα δεοντα ποιει, ἀλλ' οὐκ εἰδως γε. „Was Aeschylus mache, gerathe ihm zwar, sei zwar gut; allein er wisse selbst nicht, warum es ihm gerathe, warum es gut sei". Wußte er es nicht, wie konnte er es einem Andern beibringen? Wußte Sophokles, daß er es nicht wußte, wie konnte er es von ihm zu lernen hoffen?

Zwar wird man sagen: Sophokles machte diese Erfahrung zu spät, und es ist einmal eingeführt, daß auch Derjenige unser Lehrmeister heißen muß, von dem wir nichts gelernet haben, wenn wir nur etwas von ihm haben lernen wollen. — Nun gut, so

aaa) Lib. I. ed. Kuhn. p. 48.
bbb) Lib. I. p. m. 22.

mögen alle die Zweifel, die ich von der Unfähigkeit des Aeschylus, ein Lehrer in seiner Kunst zu sein, hergenommen habe, nichts gelten, und ich verspreche in der Anmerkung (I) einen andern, historischen Beweis zu führen.

(H)

Nach einer Stelle des Plutarch's.] Diese Stelle findet sich in der Untersuchung des Plutarch's, *πως ἀν τις αἰσθοιτο ἑαυτου προκοπτοντος ἐπ᾽ ἀρετῃ*, woraus man seinen Wachsthum in der Tugend schließen könne. Und da ist ihm keines von den geringsten Merkmalen *ἡ περι τους λογους μεταβολη*, die Veränderung des Geschmacks an den verschiednen Theilen der Weltweisheit. „Angehende Philosophen", sagt er, „beschäftigen sich meistentheils mit denjenigen Theilen, die sie in Ruf und Ansehen bringen können. Einige versteigen sich in die glänzenden Höhen der Physik, andere verlieben sich in dunkele Zänkereien, die meisten stürzen sich in die Spitzfindigkeiten der Dialektik. Nur die besten von ihnen kommen endlich bei reiferm und gesundern Urtheile auf das, was die Seele wirklich gut und groß macht, und weihen sich denjenigen Theilen der Weltweisheit, deren Fußtapfen, mit dem Aesopus zu reden, mehr hineinwärts als hinauswärts gehen. Nun fährt Plutarch fort: *Ὡςπερ γαρ ὁ Σοφοκλης ἐλεγε, τον Αἰσχυλου διαπεπαιχως ὀγκον, εἰτα το πικρον και κατατεχνον της αὐτου κατασκευης, τριτον ἠδη το της λεξεως μεταβαλλειν εἰδος, ὁπερ ἐστιν ἠθικωτατον και βελτιστον· οὑτως οἱ φιλοσοφουντες, ὁταν ἐκ των πανηγυρικων και κατατεχνων, εἰς τον ἁπτομενον ἠθους και παθους λογον μεταβωσιν, ἀρχονται την ἀληθη προκοπην και ἀτυφον προκοπτειν.* ccc) Der wahre Sinn dieser Stelle ist so leicht nicht. Xylander hatte sie anfangs so übersetzt: Sophocles ajebat, se primo fastum Aeschyli accidisse, ddd) deinde apparatum nimis densum atque artificiosum, postremo etiam dictionis

ccc) Diese Stelle war dazu versehen, falsch citiret zu werden. Fabricius (*Bibl. Gr.* lib. II. cap. 17. §. 1) citiret sie: Plutarchus de defectu in virtute. Ein solches Buch des Plutarch's giebt es gar nicht. Und Heinrich Stephanus in seinem Thesauro linguae graecae führet unter *κατατεχνος* verschiedene Worte und Zeilen daraus an, als ob sie in dem Buche De discern. adul. ab amico stünden.

ddd) Was accidisse hier heißen könne, begreife ich gar nicht. Es hat ohne Zweifel irrisisse oder dergleichen heißen sollen. Ich bediene mich der Frankfurt'schen Ausgabe von 1620.

formam mutasse, quae pars maxime ad mores pertinet et est potissima: ita philosophantes, cum a compositis ad ostentationem et artificio nimio elaboratis orationibus, ad orationem animi motus placidos gravesque attingentem transiverint, vere incipiunt fastu repudiato proficere. Ich will diese Uebersetzung nicht kritisiren; Xylander hat es in seinen Anmerkungen selbst gethan und die Worte, welche den Sophokles angehen, folgendergestalt verbessert: Sophocles ajebat, se primum animi ludique gratia grandiloquentiam Aeschyli imitatum: deinde ejus in apparatu condensationem atque artificii industriam: tertio demum nunc loco ad id dictionis genus se transtulisse, quod ad formandos mores aptissimum, eaque de causa esset optimum. Doch auch mit dieser Verbesserung kann ich nicht zufrieden sein. Der Sinn des Plutarch's ist weder genau, noch deutlich genug ausgedrückt. Die Worte *Σοφοκλης τον Αἰσχυλον διαπεπαιχως ὀγκον* sagen blos, daß Sophokles den Schwulst des Aeschylus verlacht habe, und es ist ein eigenmächtiger Zusatz des Xylander's, daß dieses durch eine burleske Nachahmung, durch eine Parodie geschehen sei. Wenn Sophokles ein Komödienschreiber gewesen wäre, so würde mir dieser Zusatz weniger mißfallen. Denn von den komischen Dichtern ist es bekannt, daß sie auch damals schon die hochtrabenden Stellen ihrer tragischen Brüder gern parodirten und dadurch lächerlich machten. Allein wo hätte das Sophokles thun können? In seinen eigenen Tragödien? So hätte er sich selbst den größten Schaden gethan. Und das Wort *κατασκευη*! Mit diesem hat sich Xylander sehr geirret. Er giebt es durch apparatus Gut; aber was für ein apparatus? Aus einer Verbesserung, die er in dem Texte macht, erhellet deutlich, daß er die *κατασκευην* der Rhetorik, die Ausschmückung der Rede durch Figuren und Tropen, verstanden hat. Anstatt *το πικρον της αὐτου κατασκευης* lieset er nämlich *το πυκνον* und übersetzt es durch apparatum nimis densum, anstatt es durch nimis amarum zu übersetzen. Denn freilich konnte ihm eine herbe, bittere Ausschmückung in diesem Verstande nicht den besten Sinn zu machen scheinen, wohl aber eine allzu gedrungene, überhäufte Ausschmückung. Allein wenn dieses die richtige Bedeutung des Wortes *κατασκευη* wäre, würde nicht alsdenn diese zu überhäufte, zu gekünstelte Ausschmückung (*το πυκνον και κατατεχνον της κατασκευης*) mit dem, was Plutarch die Schwulst des Aeschylus (*τον Αἰσχυλον ὀγκον*) nennet, ziemlich auf Eines hinauslaufen? Denn was macht einen Dichter

anders schwülstig als die allzu häufige, allzu gesuchte Anwendung der kühnsten Tropen? Und doch will Plutarch ausdrücklich Beides unterschieden wissen: *διαπεπαιχως ὀγκον* — *ειτα* — *τριτον*.

Warum halte ich mich auf? Kurz, es ist hier nicht die *κατασκευη* der Rhetorik, sondern die *κατασκευη* der Schauspielkunst, die theatralische Auszierung zu verstehen. *Σκευη*, *κατασκευη*, *σκευοποιΐα*, *σκευοποιηματα*, diese Wörter begreifen Alles, was zur Vorstellung eines dramatischen Stücks erfordert wird: Auszierungen der Bühne, Kleider, Larven, Maschinen. Nun ist es von dem Aeschylus bekannt, eee) *σκευοποιΐας ἡψατο, εἰκασμενης τοις των ἡρωων εἰδεσιν*. Er war, wie Horaz sagt:

— — personae pallaeque repertor honestae,
— — et modicis instravit pulpita tignis
Et docuit — — — niti — cothurno.

Es ist aber auch nicht weniger von ihm bekannt, daß er in der Auszierung seiner Bühne und seiner Personen sehr weit ging und das Schreckliche darin nicht selten übertrieb. Man erinnere sich seiner Eumeniden, welche grausame Wirkung der ungewohnte Anblick dieser rächerischen Gottheiten, die Aeschylus zu allererst im Schlangenhaare aufführte, auf die Zuschauer hatte! Und was sahe man nicht sonst Alles auf seiner Bühne!

Aigles, vautours, serpens, grifons,
Hippocentaures et Typhons,
Des taureaux furieux, dont la gueule béante
Eut transi de frayeurs le grand cheval d'Atlante;
Un char, que des dragons étincelans d'éclairs
Promenoient en sifflant par le vuide des airs;
Démorgogon encore à la triste figure,
Et l'horreur et la mort s'y voyoient en peinture. fff)

Dieses übertriebene Schreckliche also, welches Aeschylus nicht blos in seinen Versen schilderte, sondern wirklich durch alle Künste der Skeuopöie sichtbar machte, dieses ist es, was Plutarch *το πικρον και κατατεχνον της αὐτου κατασκευης* nennet. Denn der höchste Grad des Schrecklichen wird wirklich in der Nachahmung widerwärtig, *πικρος*. Ist es noch nöthig, dieses Wort in *πυκνος* zu verwandeln?

eee) *Philostratus De vita Apollonii Tyanei*, lib. VI. cap. 6.

fff) Tanaquill Faber in seinen französischen Lebensbeschreibungen der griechischen Dichter.

Nach dieser Erklärung betrachte man nunmehr die Stelle des Plutarch's, und sie ist ungleich heller. Indem Aeschylus den Ausdruck der Tragödie so viel als möglich erhaben zu machen suchte, verstieg er sich oft in das Schwülstige, und dieses war die erste Uebertreibung, die Sophokles vermied. Indem Aeschylus gern so schrecklich als möglich sein wollte, ließ er sich oft verleiten, seine Zuflucht zu wunderbaren Maschinen und ungeheuren Verkleidungen zu nehmen, die aber mehr Abscheu als Schrecken erregten, und dieses war der zweite Fehler, in welchen sich Sophokles nicht reißen ließ. Er ist erhaben, ohne schwülstig zu sein, er ist schrecklich, ohne das Schreckliche einer widrigen Skeuopöie zu danken zu haben. Das Alles paßt vollkommen. Und doch sage ich, daß ich dieses Verhältniß des Sophokles zum Aeschylus nicht sowohl aus gegenwärtiger Stelle des Plutarch's als aus der Vergleichung ihrer Stücke gezogen habe. Warum das?

Einer Besorgniß wegen. Man darf den Plutarch nur ein Wenig kennen, um zu wissen, daß ihm sein Gedächtniß mehr als einen übeln Streich gespielet hat. Wie, wenn es ihm auch hier nicht treu genug gewesen wäre? Wie, wenn er das, was er von dem Sophokles sagt, von dem Euripides hätte sagen sollen? Ich will die Gründe dieser meiner Besorgniß vorlegen. — *Σοφοκλης ἐλεγε*, schreibt Plutarch; „Sophokles hat gesagt". Wo hat er es gesagt? Hat er es in einem von seinen Werken gesagt? Und welches ist das Werk, wo er dieses nicht eben allzu bescheidne Bekenntniß hätte thun können? Es müßte nothwendig das Buch gewesen sein, welches er über den Chorus geschrieben hat, und dessen ich in der Anmerkung (LL) gedenken werde. War es hier, wo er so Mancherlei an dem Aeschylus auszusetzen hatte, wie ist sein obiger Ausspruch von diesem seinen Vorgänger, *ὁτι τα δεοντα ποιει*, ggg) damit zu vergleichen? Wie ist die Hochachtung überhaupt damit zu vergleichen, die er beständig gegen diesen Vater der Tragödie gehabt hat? Hätte er sich selbst geschmeichelt, so Vieles nach dem Aeschylus in der tragischen Dichtkunst verbessert zu haben, würde er nicht geneigt gewesen sein, sich weit über ihn zu setzen? Als er aber, nach der Erdichtung des Aristophanes, in das Reich der Schatten

ggg) Bei dem Athenäus. Man sehe die vorhergehende Anmerkung (G), Seite 893.

kam, wo Aeschylus den tragischen Thron besaß, wie bezeigte er sich gegen ihn?

— — — Ἐκυσε μεν Αἰσχυλον,
Ὁτε δη κατηλθε, κἀνεβαλε την δεξιαν·
Κἀκεινος ὑπεχωρησεν αὐτῳ του θρονου. hhh)

Er küßte ihn, er ließ ihm die rechte Hand, er begab sich des Thrones völlig. Man sage nicht: Das ist die Erdichtung eines Komödienschreibers. Dieser Komödienschreiber konnte von den wahren Gesinnungen des Sophokles gar wohl unterrichtet sein und durfte itzt seine Erdichtungen nicht anders als ihnen gemäß einrichten. — Aber dies Alles sind die geringsten Gründe meines Verdachts. Die wichtigsten sind diese: anfangs, daß die zwei erstern Punkte, in welchen Sophokles dem Plutarch zu Folge von dem Aeschylus abgegangen ist, sich nicht blos ebensowohl, sondern ungleich richtiger von dem Euripides als von dem Sophokles sagen lassen, und hernach, daß der dritte Punkt, den ich noch gar nicht berührt habe, sich fast nur von dem Euripides, und von dem Sophokles gar nicht sagen läßt.

Es ist wahr, Sophokles hat sich der Schwulst des Aeschylus nicht schuldig gemacht, aber Euripides noch weniger. Der Ausdruck des Sophokles blieb noch immer stark und erhaben, da sich Euripides hingegen so weit von dem Aeschylus entfernte, daß er nicht selten gemein und schwatzhaft ward. So lautete das allgemeine Urtheil der Alten, wovon Aristides für mich die Gewähr leisten mag. *Ὁρω δε τοι και περι την τραγῳδιαν*, sagt er in seiner zweiten antiplatonischen Rede, iii) *Αἰσχυλον μεν αἰτιαν οἱ σχοντα ὡς εἰςαγαγοι λαλιαν· οὐδε τον ἡδιστον εἰπειν Σοφοκλεα, οὐδαμου ταυτ᾽ ἀκουσαντα, ὡς ἐπηρεν Ἀθηναιους λαλειν, ὁτι οἰμαι της σεμνοτητος, ὡς οἱον τε μαλιστα, ἀντειχοντο, και κρειττονα ἡ κατα τους πολλους τα ἠθη παρειχοντο. Εὐριπιδην δε λαλειν αὐτους ἐθισαι καταιτιαθεντα, ἀφελειν τι δοξαντα του βαρους και των καιρων.* Es ist ferner wahr, Sophokles hat sich der fürchterlichen Verkleidungen, der wunderbaren Maschinen weniger und bescheidner bedienet als Aeschylus. Er hat sich aber doch sonst der Skeuopöie sehr beflissen und, wie man in der Anmerkung (N) sehen wird, Ver-

hhh) Aristophanes in den Fröschen, Zeile 800 u. f.

iii) *Ὑπερ των τεσσαρων*, p. 133. Tom. II. *Op. Aristidis*, edit. Samuelis Jebb.

schiedenes darin erfunden. Von dem Euripides hingegen kann man dieses nicht sagen; es ist vielmehr ein sehr gemeiner Vorwurf, den ihm die Alten machen, daß er den theatralischen Putz zu sehr vernachlässiget habe.

Κᾀλλως εἰκος τους ἡμιθεους τοις ῥημασι μειζοσι χρησθαι,
Και γαρ τοις ἱματιοις ἡμων χρωνται πολυ σεμνοτεροισιν·
Ἁ ἐμου χρηστως καταδειξαντος διελυμηνω συ,

sagt Aeschylus bei dem Aristophanes[kkk]) zu ihm. Denn er scheute sich nicht, Könige und andere vornehme Personen in elenden und zerrissenen Kleidern aufzuführen. Wie wohl oder wie übel er daran gethan, will ich itzt nicht untersuchen. Genug, daß dieses offenbar einer von den Fällen ist, wo er *το κατατεχνον της κατασκευης* ganz beiseite gesetzt hat. Das *πικρον* derselben, wodurch Aeschylus das Schrecken zu befördern suchte, war ohnedem seine Sache nicht.

Und nun der dritte Punkt: *τριτον ἠδη το της λεξεως μεταβαλλειν εἰδος, ὁπερ ἐστιν ἠθικωτατον και βελτιστον.* Sophokles soll den ganzen Charakter der Rede umgeschaffen und ihn, so viel möglich, sittlich und moralisch gut gemacht haben? Das sieht dem Sophokles nicht ähnlich. Dazu war er zu viel Poet und verstand seine Kunst viel zu gut! Der wahre Tragikus läßt seine Personen ihrem Affecte, ihrer Situation gemäß sprechen und bekümmert sich nicht im Geringsten darum, ob sie lehrreich und erbaulich sprechen. Aber darum bekümmerte sich Euripides wohl. Er, von dem Cicero[lll]) sagt: ego certe singulos ejus versus singula ejus testimonia puto; er, der dem Quintilian[mmm]) sententiis densus et in iis, quae a sapientibus tradita sunt, paene ipsis par heißt; er, von dem Theon[nnn]) sagt: *ὁτι παρα καιρον αὐτῳ Ἑκαβη φιλοσοφει.* Und welche Person ist bei ihm nicht so eine Hecuba?

Ich fürchte nicht, daß man hierwider etwas einwenden werde. Allem Ansehen nach muß Euripides anstatt des Sophokles bei dem Plutarch gelesen werden. Aber das fürchte ich, daß man mir meine obige Frage zurückgeben wird. „Wenn Euri-

kkk) In den Fröschen, Zeile 1092 u. f.

lll) Ep. 8. lib. XVI. *Ad famil.* Es ist aber hier nicht M. T. Cicero, sondern der Bruder Quintus Cicero zu verstehen; denn in Dieses Briefe an den Tiro stehen die angeführten Worte. Gyraldus irret sich also, wenn er (Dial. VII. *De poetarum historia*) schreibt: Verum et noster *Marcus Cicero* tanti Euripidem fecisse videtur, ut ad Tironem scribens dicat etc.

mmm) *Inst. orat.* lib. X. cap. 1.

nnn) In s. Vorübungen, S. 4 der Ausgabe des Camerarius.

pides das gesagt hat, wo hat er es gesagt?" Immerhin, ich bin wegen der Antwort eben nicht verlegen.

Euripides sagt es bei dem Aristophanes, und zwar, wie man leicht vermuthen kann, in den Fröschen. — Man kennet den komischen Streit, den Aeschylus und Euripides daselbst vor dem Bacchus halten. Und hier ist die Stelle daraus, die Plutarch, wie ich glaube, vornehmlich in Gedanken gehabt hat. Euripides sagt zu seinem Gegner: ooo)

Ἀλλ' ὡς παρελαβον την τεχνην παρα σου, τοπρωτον μεν εὐθυς
Οἰδουσαν ὑπο κομπασματων, και ῥηματων ἐπαχθων,
Ἰσχνανα μεν πρωτιστον αὐτην, και το βαρος ἀφειλον·
Ἐπυλλιοις, και περιπατοις, και τευτλιοισι μικροις,
Χυλον διδους στωμυλματων, ἀπο βιβλιων, ἀπ' ἠθων.

Was ist hier die erste Verbesserung, die sich Euripides in der tragischen Dichtkunst, so wie er sie von dem Aeschylus überkommen, gemacht zu haben rühmet? Ist es nicht eben die, deren sich Sophokles bei dem Plutarch rühmet: die Abschaffung des Schwulsts? Und man kann auf das Eigentlichste sagen, daß Euripides hier über diesen Schwulst spotte, *τον Αἰσχυλου διαπεπαιχως ὀγκον*. Aristophanes läßt ihn ferner sehr lustig vorgeben, daß er diesen Schwulst durch schöne Sprüchelchen, durch philosophische Disputationes, durch Mangold und Beete vertrieben habe; und was ist dieses, besonders wenn man den Saft aus den Sittenbüchern, *χυλον ἀπο βιβλιων, ἀπ' ἠθων*, dazunimmt, was ist dieses anders als des Plutarch's *εἰδος ἠθικωτατον και βελτιστον της λεξεως*? Er scheinet sogar des Aristophanes Worte geborgt zu haben; denn so wie hier das *ἠθικωτατον* von *ἀπ' ἠθων* entlehnt zu sein scheinet, ppp) so ist das *βελτιστον* aus einer andern Zeile, die nicht weit davon stehet, genommen. Aeschylus fragt nämlich den Euripides, qqq)

— Τινος οὑνεκα χρη θαυμαζειν ἀνδρα ποιητην;

und Dieser antwortet ihm:

Δεξιοτητος και νουθεσιας, ὁτι βελτιους τε ποιουμεν
Τους ἀνθρωπους ἐν ταις πολεσιν.

ooo) Zeile 970 u. f.

ppp) Wegen dieser Aehnlichkeit möchte ich auch nicht die Lesart annehmen, die in dieser Stelle des Aristophanes aus *ἀπ' ἠθων* ein einziges Wort *ἀπηθων* (percolans) macht, ob sie gleich den Eustathius zum Währmanne hat. Man sehe den Bisetus über den 974. Vers.

qqq) Zeile 1040 u. f.

Die Stelle übrigens, wo Euripides von dem Aeschylus beschuldiget wird, daß er das Anständige in der Auszierung mit Fleiß verabsäumet habe, ist aus eben diesem Auftritte der Frösche. Ich habe sie bereits angeführet und kann die nähere Vergleichung dem Leser überlassen.

(I)

Sein erstes Trauerspiel fällt in die siebenundsiebzigste Olympias.] Und hierin, sage ich, kommen Eusebius und Plutarch überein. *Σοφοκλης τραγῳδοποιος πρωτον ἐπεδειξατο*, merkt Jener unter dem zweiten Jahre dieser Olympias ausdrücklich an. xxx) Die lateinische Uebersetzung des Hieronymus bringt den nämlichen Umstand unter dem ersten Jahre bei: Sophocles Tragoediarum scriptor primum ingenii sui opera publicavit. Sophokles wäre also vier- oder fünfundzwanzig Jahr alt gewesen, da er sich als einen tragischen Dichter zuerst bekannt machte. Und in diesem Vorgeben ist nichts, was der Natur der Sache widerspräche. — Aber nun das Zeugniß des Plutarch's. — Das Orakel hatte den Atheniensern befohlen, die Gebeine des Theseus in ihre Stadt zu bringen, um ihn als einen Halbgott zu verehren. Theseus lag auf Skyros begraben. Als nun Cimon diese Insel erobert hatte, ließ er sein Erstes sein, das Begräbniß dieses alten Atheniensischen Königs aufzusuchen und dem Orakel gemäß damit zu verfahren. Dieses erzählt Plutarch in dem Leben des Cimon und fährt fort: *Ἐφ᾽ ᾧ και μαλιστα προς αὐτον ἡδεως ὁ δημος ἐσχεν· ἐθεντο δ᾽ εἰς μνημην αὐτου και την των τραγῳδων κρισιν ὀνομαστην γενομενην. Πρωτην γαρ διδασκαλιαν του Σοφοκλεους ἐτι νεου καθεντος, Ἀφεψιων ὁ Ἀρχων, φιλονεικιας οὐσης και παραταξεως των θεατων, κριτας μεν οὐκ ἐκληρωσε του ἀγωνος· ὡς δε Κιμων μετα των συστρατηγων προελθων εἰς το θεατρον ἐποιησατο τῳ θεῳ τας νενομισμενας σπονδας, οὐκ ἀφηκεν αὐτους ἀπελθειν, ἀλλ᾽ ὁρκωσας, ἠναγκασε καθισαι και κριναι δεκα ὀντας, ἀπο φυλης μιας ἑκαστον.* Ich füge hiervon die Uebersetzung des Herrn Kind bei, weil ich in der Folge Verschiedenes dawider zu erinnern haben möchte: „Das Volk gewann ihn deswegen sehr lieb und stellte zum Andenken dieser Begebenheit den bekannten Wettstreit unter den Tragödienspielern an, unter denen

xxx) Seite 167 des griechischen Textes benannter Ausgabe.

sich auch Sophokles befand, der damals noch jung war und dabei sein erstes Trauerspiel aufführte. Aphepsion, der Archon, getrauete sich nicht, die Richter zu ernennen, die dem geschicktesten Dichter den Preis zuerkennen sollten, weil er sahe, daß die Zuschauer bald für Diesen, bald für Jenen eingenommen waren und Einige Diesem, Andere Jenem den Preis zuerkannt wissen wollten. Er ließ deswegen den Cimon, der auf den Schauplatz kam und dem Gott und Vorsteher dieser Spiele das gewöhnliche Trankopfer brachte, mit seinen Unterfeldherren nicht eher weggehen, sondern nöthigte sie, daß sie nach geleistetem Eide die zehn Richter werden und den Ausspruch thun mußten, zumal da jeder dieser Feldherren aus einer der zehn Zünfte war." — In dieser Stelle sind zwei Data, aus welchen die Epoche des ersten Trauerspiels unsers Dichters bestimmt werden muß. Das eine: Aphepsion war Archon, das andere: Cimon war von seinem Kriegszuge wider Skyros zurückgekommen. Aber diese beiden Data sollen sich widersprechen. So urtheilet wenigstens Samuel Petit, dessen Kritik ich anführen muß: [sss]) Corruptum est Praetoris Atheniensis nomen. Aphepsion Archon signavit fastos anni tertii Olympiadis septuagesimae quartae. At vero, sive natales Sophoclis adscribamus secundo anno Olympiadis septuagesimae primae, ut pleraque veterum auctorum pars e vero, ut nobis quidem videtur, scriptum reliquit, qui annus Praetorem habuit Philippum, sive anno tertio Olympiadis septuagesimae tertiae, ut alii volunt, per aetatem fabulas docere non potuit Sophocles. Anno primo Olympiadis septuagesimae septimae primum drama a Sophocle commissum fuisse narrat Eusebius. Quod si Plutarchum verbis laudatis audimus, ut certe audiendus est, et assensum meretur, dicemus Sophoclem primum suum drama in scenam protulisse anno tertio Olympiadis septuagesimae septimae, Demotione Athenis Praetore. Eo enim anno a Cimone statuta sunt de victis Persis tropaea, ut scribit Diodorus Siculus: a Cimone vero ex hoc bello reduci, ut narrat Plutarchus, ceterisque strategis judicium redditum est de tragicorum poetarum victoria, fabulam tunc primum docente Sophocle. Itaque apud Plutarchum *ἀντι του Ἀφεψιων* scribendum est *Διμοτιων*, aut quod verius puto, legendum est *ἀνεψιος ὁ Ἀρχων*. Nomen Archontis non adscribit Plutarchus, sed dicit eum fuisse Sophoclis consobrinum, qui ne videretur aliquid in

sss) *Miscellaneorum* lib. III. cap. 18.

Sophoclis gratiam comminisci, noluit judices sortito capere, sed forte oblatos decem strategos dedit: et eruditus aliquis librarius, qui putabat desiderari Archontis nomen, et meminerat Aphepsionem circa illa tempora fuisse Athenis Praetorem, mutavit *ἀνεψιος* in *Ἀφεψιων*. Diese Kritik ist so seichte, so nüchtern, und ich habe so viel dawider zu erinnern, daß ich kaum weiß, wo ich anfangen soll. Petit will den Namen des Archon durchaus verändert wissen. Warum? Weil in dem Jahre, da Aphepsion Archon gewesen, Sophokles Alters wegen noch kein Trauerspiel aufführen können, und weil der gedachte Kriegszug des Cimon nichts weniger als in dieses Jahr falle. — Ich will diese Gründe vors Erste gelten lassen. Gut, was also? — Folglich müsse entweder anstatt Aphepsion Demotion gelesen werden, oder, welches am Wahrscheinlichsten sei, Plutarch habe den Archon gar nicht namentlich nennen wollen, sondern blos geschrieben: *ἀνεψιος ὁ Ἀρχων*, „der Archon, welcher mit dem Sophokles Geschwisterkind war".ttt) — Ich betrachte also dieses Wahrscheinlichste zuerst. Deswegen, weil der Archon mit dem Sophokles verwandt ist, deswegen will er die Richter nicht durch das Loos ernennen lassen? So war das Loos nicht die unparteiischste Art der Wahl? So hätte es der Archon zum Besten seines Vetters lenken können, wie er gewollt hätte? Er nöthigte die zehn Feldherren, den Ausspruch zu thun. Mit diesen also konnte er nichts abgeredet, diese konnte er nicht bestochen haben? Aber er ließ sie schwören. Was thut das? Auch Die, welche durch das Loos wären ernennet worden, hätten vorher schwören müssen, nach ihrem besten Wissen und Gewissen zu urtheilen. Denn diesen Schwur mußten zu Athen alle und jede Richter ohne Ausnahme thun. Ganz gewiß hätte sich also der Archon, wenn er des Sophokles Anverwandter gewesen wäre, eben durch dieses ungewöhnliche neue Verfahren unendlich verdächtiger gemacht, als wenn er es bei dem Alten gelassen hätte. Endlich lese man doch nur einen Augenblick so, wie Petit will gelesen haben: *Πρωτην γαρ διδασκαλιαν του Σοφοκλεους ἐτι νεου καθεντος, ἀνεψιος ὁ Ἀρχων — κριτας μεν οὐκ ἐκληρωσε του ἀγωνος*, und sage, ob ein Schriftsteller, der sich der Genauigkeit

ttt) Ich gebe dem Worte *ἀνεψιος* hier noch die leiblichste Bedeutung. Denn eigentlich ist es so viel als Neffe, des Bruders oder der Schwester Kind. Und einen Archon in diesem Verstande zum *ἀνεψιος* eines jungen Menschen von vierundzwanzig Jahren zu machen, würde eine große Ungereimtheit sein.

nur im Geringsten befleißiget, so schreiben würde: „Denn da der junge Sophokles sein erstes Stück dabei aufführte, so wollte der Vetter Archon“ ꝛc.? Wessen Vetter? Wenigstens würde das Pronomen relativum fehlen, wenn es der Schriftsteller nicht gar für nöthig erachtet hätte, sich lieber so auszudrücken: „so wollte der Archon, der oder weil er sein Vetter war“ ꝛc. — Nichts kann deutlicher sein; und so wende ich mich zu der andern vorgeschlagnen Veränderung. Wir sollen anstatt Aphepsion Demotion lesen, weil jener glückliche Kriegszug des Cimon in das Jahr dieses Archon fällt. Aber auch hier vermisse ich die Ueberlegung des Kritikus. Ich will es zeigen. Diodorus Siculus, auf welchen er sich beruft, erzählet von den Thaten des Cimon's, die er in dem dritten Jahre der siebenundsiebzigsten Olympias, als Demotion Archon gewesen, verrichtet, Folgendes: Cimon sei gegen die Küsten von Asien ausgeschickt worden, um den bundesverwandten Städten, so viel deren die Perser noch inne hatten, beizuspringen. Er habe seinen Lauf nach Byzanz gerichtet, Eion erobert und Skyros eingenommen. Durch diesen glücklichen Anfang zu größern Dingen ermuntert, sei er wieder zurückgesegelt und habe mehr Schiffe zu sich genommen, mit welchen er nach der Küste von Karien ausgelaufen. Nachdem er hier und in Lycien den Persern Alles wieder abgenommen, habe er erfahren, daß die feindliche Flotte bei Cyprus vor Anker liege. Er habe sie angegriffen und den größten Theil davon zu Grunde gerichtet oder genommen. Hierauf sei er auf ihre Landmacht losgegangen, die sich an dem Eurymedon in Pamphylien gelagert gehabt. Er habe seine Truppen mit List ans Land gesetzet, die Feinde zur Nachtzeit überfallen und ein erschreckliches Blutbad unter ihnen angerichtet. *Τη δ' ὑστεραιᾳ*, fügt der Geschichtschreiber hinzu, uuu) *τροπαιον στησαντες, ἀνεπλευσαν εἰς την Κυπρον*. Und das sind die Tropäen, deren Petit gedenket. Allein diese Tropäen ließ Cimon auf der Küste von Pamphylien errichten, und nicht zu Athen. Ja, er kann schwerlich in dem nämlichen Jahre wieder nach Athen zurückgekommen sein; denn die Wege sind zu weit, und der Thaten sind zu viel. Folglich kann auch der tragische Wettstreit in diesem Jahre nicht vorgefallen sein, man müßte denn annehmen wollen, daß er eben zu der Zeit vorgefallen sei, da Cimon von Skyros, um sich zu ver-

uuu) *Bibl. hist.* lib. XI. p. 47 edit. Rhodom.

stärken, auf kurze Zeit wieder nach Hause kam. Doch auch dieses ist nicht wahrscheinlich; denn da Diodorus von dieser kurzen Rückreise nur sagt: *κατεπλευσεν εἰς τον Πειραιεα*, so scheinet es nicht, daß er sich in der Stadt viel zu thun gemacht habe, die diesem Hafen so gar nahe ohnedem nicht war; wenigstens würde er schwerlich mit allen seinen Nebenbefehlshabern (*μετα των συστρατηγων*) in die Stadt gekommen sein, welcher Umstand nur auf einen völlig geendigten Kriegszug zu passen scheinet. Und was folgt aus Alledem? Dieses, daß Petit nicht dieses Jahr des Demotion zu der Epoche des ersten Sophokleischen Trauerspiels hätte machen sollen; daß er ohne Zweifel besser gethan hätte, wenn er das gleich darauf folgende vierte Jahr der siebenundsiebzigsten Olympias dafür angenommen hätte. Denn der Archon dieses gleich darauf folgenden Jahres heißt bei dem Diodorus Phädon; und wäre es nicht ungleich wahrscheinlicher, daß die Abschreiber in der Stelle des Plutarch's *Ἀψεψιων* aus *Φαιδων* als aus *Διμοτιων* gemacht hätten? Der Augenschein giebt es. Doch ich habe noch einen stärkern Grund als diesen Augenschein. Plutarch selbst macht an einem andern Orte, wo er der Zurückbringung der Gebeine des Theseus wieder gedenket, den Phädon zum damaligen Archon. Nämlich in dem Leben dieses Helden selbst: *Μετα δε τα Μηδικα*, schreibt er gegen das Ende desselben, *Φαιδωνος Ἀρχοντος μαντευομενοις τοις Ἀθηναιοις ἀνειλεν ἡ Πυθια τα Θησεως ἀναλαβειν ὀστα, και θεμενους ἐντιμως παρ᾽ αὐτοις φυλαττειν κ. τ. λ.* Nun weiß ich zwar wohl, daß die Uebersetzer und Ausleger hier einen ganz andern Phädon wollen verstanden wissen: nicht den Phädon, der in dem vierten Jahre der siebenundsiebzigsten Olympias Archon war, sondern den Phädon, der diese Würde in dem ersten Jahre der sechsundsiebzigsten bekleidete. Allein ich kann mit ihnen aus folgenden Gründen nicht einig sein. Erstlich sagt Plutarch ausdrücklich *μετα τα Μηδικα*, „nach den persischen Kriegen". Waren denn aber die persischen Kriege unter dem Phädon der sechsundsiebzigsten Olympias zu Ende? „Ja," sagen die Ausleger, und unter diesen besonders Herr Kind; „denn drei Jahr vorher hatten die Griechen unter Anführung des Pausanias bei Platäa einen völligen Sieg über die Perser erhalten und diesem Kriege ein Ende gemacht." Ein Ende gemacht? Eine offenbare Unwahrheit. Durch diesen herrlichen Sieg ward zwar Griechenland von den Persern befreiet, aber der Krieg war darum

noch nicht aus. Die größte Gefahr war nur vorüber, sie hatten sich den feindlichen Dolch nur von dem Herze entwehret. Noch hatten die Perser in Thracien, an der Küste Asiens von Jonien bis Pamphylien, auf vielen Inseln des ägäischen Meeres festen Fuß; noch waren sie da immer stark genug, sobald sich das Kriegsglück im Geringsten für sie erklärte, Griechenland aufs Neue zu überschwemmen; noch hatte Xerxes seinen erstlichen Vorsatz, sich diesen Sitz der Freiheit zu unterwerfen, nicht aufgegeben. Kurz, nur der Friede macht dem Kriege ein Ende, und zu dem Frieden ward Xerxes nur erst gegen das Ende der siebenundsiebzigsten Olympias durch den Cimon gezwungen. Plutarch selbst kennet diesen Frieden zu wohl,[xxx])

xxx) In dem Leben Cimon's. Ich will die Stelle anführen, um bei dieser Gelegenheit einen Fehler des deutschen Uebersetzers zu verbessern. *Τουτο το ἐργον*, nämlich der dreifache Sieg des Cimon, *οὑτως ἐταπεινωσε την γνωμην του βασιλεως, ὡςτε συνθεσθαι την περιβοητον εἰρηνην ἐκεινην, ἱππου μεν δρομον ἀει της Ἑλληνικης ἀπεχειν θαλασσης, ἐνδον δε Κυανεων και Χελιδονιων μακρᾳ νηϊ και χαλκεμβολῳ μη πλεειν.* Dieses übersetzt Herr Kind: „Diese That demüthigte den Stolz des persischen Königs so sehr, daß er den bekannten Frieden einging, vermöge dessen er sich allezeit ein Stadium oder einen Roßlauf weit vom griechischen Meere entfernt halten mußte und sich niemals mit einem Kriegesschiffe diesseit der kyaneischen und chelidonischen Inseln sehen lassen durfte." *Ἱππου δρομον* hat Herr Kind hier für *ἱπποδρομον* angesehen, welches letztere den Ort, wo die Wettläufe der Pferde gehalten wurden, und die Weite des Raums, den die Pferde dabei durchlaufen mußten, bedeutet. Er giebt diese Weite für ein Stadium. Ist es aber im Geringsten wahrscheinlich, daß Cimon nur eine so geringe Entfernung von dem Meere sollte verlangt haben? Was ist denn ein Stadium? Mit einem Worte, es ist hier nicht die Weite zu verstehen, die ein Pferd in einem Striche zu durchrennen fähig ist, sondern die Weite, die es in einem Tage zurücklegen kann. Und das ist kein geringer Unterschied. Außer daß die Beschaffenheit der Sache selbst meine Auslegung erfordert, kann ich sie auch noch aus einer Stelle bei dem Suidas rechtfertigen, wo der Compilator des besagten Friedensschlusses mit diesen Worten gedenkt: *Οὑτος*, Cimon nämlich, *ἐταξε και τους ὁρους τοις βαρβαροις· ἐκτος τε γαρ Κυανεων και Χελιδονιων και Φασηλιδος (πολις δε αὑτη της Παμφυλιας) ναυν Μηδικην μη πλειν νομῳ πολεμου· μηδε ἱππου δρομον ἡμερας ἐντος ἐπι θαλαττης καταβαινειν βασιλεα.* Innerhalb einem Tage: *ἡμερας ἐντος.* Ich kann nicht sagen, welchen alten Schriftsteller der Sammler hier ausgeschrieben hat; Küster muß es auch nicht gewußt haben. Daß er aber eine vollständigere Nachricht vor sich gehabt hat als Plutarch's, sieht man aus den Zusätzen: des einen Tages, der Stadt Phaselis, und endlich noch einer besondern Bedingung, *αὐτονομους εἶναι τους Ἑλληνας τους ἐν τῃ Ἀσιᾳ*, der Plutarch gar nicht gedenkt, ob sie gleich ohne Zweifel die

als daß man ihn im Verdacht haben könne, mit seinem *μετα τα Μηδικα* nicht darauf gezielet zu haben. Zwar begeht er noch immer in der gegenwärtigen Stelle eine kleine Unrichtigkeit, nämlich diese, daß er vorgiebt, das Orakel habe es den Atheniensern unter dem Phädon, welcher nach den persischen Kriegen Archon war, erst befohlen, die Gebeine des Theseus in die Stadt zu bringen: da doch Cimon bereits unter der Regierung des vorhergehenden Archons darnach aus war. Allein ist es nicht besser, daß man ihn lieber diese kleine Unrichtigkeit, diese Verwechselung der Zeit des Befehls mit der Zeit der Vollendung des Befehls begehen läßt, als daß man glauben müßte, er habe ebenso schlecht gedacht, als der griechische Pöbel zu den Zeiten dieses Krieges selbst dachte, der von gar keinen Feldzügen mehr wissen wollte, sobald die Barbaren Griechenland geräumt hatten: *ἀπαγορευοντες προς τας στρατειας, και πολεμου μεν οὐδεν δεομενοι, γεωργειν δε και ζῃν καθ᾽ ἡσυχιαν ἐπιθυμουντες, ἀπηλλαγμενων των βαρβαρων και μη διοχλουντων* —? yyy) Und zweitens. Wenn Apollo schon zum Anfange der sechsundsiebzigsten Olympias den Athenienser jenen Befehl gegeben hätte, ist es im Geringsten wahrscheinlich, daß sie denselben nicht eher als gegen das Ende der folgenden Olympias sollten vollzogen haben? Schwerlich konnte diese Verzögerung mit ihrer Religion bestehen, unmöglich konnte sie mit ihrer damaligen Noth bestehen. Denn die Pest wüthete in Athen, und das Orakel hatte ausdrücklich hinzugefügt: *οὐκ εἶναι των παθηματων λυσιν, πριν ἀν τοις Ἀθηναιοις κατατεθνηκως ὁ Θησευς συνοικισθειη.* zzz)

Aber wie nun? So ist das meine ganze Kritik wider den Petit? Ich gebe es also zu, daß Aphepsion in der Stelle des Plutarch's ein Schreibfehler ist, und will ihn nur in Phädon, nicht aber in Demotion verändert wissen? Nein.

allerwichtigste war. Plutarch beruft sich auf die *ψηφισματα, ἁ συνηγαγε Κρατερος*, wo dieser ganze Friedenstractat mit vorkomme; vielleicht also, daß diese Sammlung des Kraterus zu des Suidas Zeiten noch vorhanden war. Wenigstens ist Diodorus Siculus, der dieses Friedensschlusses gleichfalls gedenket, ihn aber verschiedene Jahre später setzt (*Bibliotheca hist.*, lib. XII. p. 74 edit. Rhodom.), ebenso wenig seine Quelle gewesen als Plutarch.

yyy) Plutarch im Leben Cimon's.

zzz) Nach dem Zeugnisse des Aeneas Gazäus. Meursius führt die Stelle in seinem Theseus an (cap. XXXVI), doch ohne einen weitern Gebrauch davon zu machen, als daß er den Scholiasten des Aristophanes daraus verbessert, welcher nicht Pest, sondern Hungersnoth damals zu Athen sein läßt.

Sondern der ganze Einfall des Petit taugt nichts: er sieht Fehler, wo keine sind; er will verbessern, wo nichts zu verbessern ist. Und das aus einer Unwissenheit, die einem Gelehrten von seiner Gattung kaum zu vergeben ist. Dieses ist meine Haupterinnerung wider ihn, und die Sache verhält sich so. Es ist falsch, wenn er glaubt, daß man sonst keinen Archon Namens Aphepsion finde als den, welcher in dem dritten Jahre der vierundsiebzigsten Olympias regiert habe. Dieser Name kömmt in dem Verzeichnisse der Archonten allerdings noch einmal vor, und zwar kömmt er zu eben der Zeit wieder vor, in welche des Cimon's Eroberung der Insel Skyros fällt. Mit einem Worte: der Archon des so oft gedachten vierten Jahres der siebenundsiebzigsten Olympias wird von den alten Schriftstellern ebenso oft, wo nicht noch öfter, Aphepsion als Phädon genennet. Phädon nennen ihn Diodorus Siculus, Dionysius Halikarnasseus und der Ungenannte in seinem Verzeichnisse der Olympiaden. Aphepsion hingegen nennen ihn die Arundel'schen Marmor, a) Apollodorus, und der Diesen anführt, Diogenes Laertius. Der Letztere kömmt auf das Geburtsjahr des Sokrates und sagt: b) *ἐγεννηθη δε (καθα φησιν Ἀπολλοδωρος ἐν τοις χρονικοις) ἐπι Ἀφεψιωνος, ἐν τῳ τεταρτῳ ἐτει της ἑβδομηκοστης ἑβδομης Ὀλυμπιαδος.* Dieses Zeugniß ist so ausdrücklich und wird, da es von einem so wichtigen Denkmale, als die Arundel'schen Marmor sind, den Namen des Archons betreffend, bekräftiget wird, so wichtig, daß ich es Niemanden verargen würde, wenn er lieber den Diodorus, den Dionysius und den Ungenannten nach dem Laertius, als Diesen nach Jenen verbessern wollte. Zum guten Glücke aber hat man weder das Eine noch das Andere eben nöthig, indem der Fall möglich ist, daß beide Theile Recht haben können. Man darf nämlich mit dem Jacobus Palmerius c) nur annehmen, daß Einer von ihnen, Phädon oder Aphepsion, während seiner Regierung gestorben ist und der Andere bis zum Ab-

a) Oder, welches einerlei ist, Apsephion, in der 72. Linie, so wie sie Jacobus Palmerius in seinen *Exercitationibus* abdrucken lassen.

b) Lib. II. seg. 44, edit. Menag. p. 107.

c) *Exercit.* p. 452: Si alterutrum tantum verum est, praevaleret apud me marmoris tam antiqui auctoritas. Sed inclino ad credendum utrumque verum esse, et eodem illo anno Aphepsionem et Phaedonem Archontas fuisse eponymos, scilicet uno in magistratu mortuo suffectus fuit alter, et forte non me fallit conjectura.

laufe des Jahres an des Verstorbenen Stelle gewählet worden. Was kann natürlicher sein als diese Muthmaßung? Was kann der angefochtenen Stelle des Plutarch's besser zu Statten kommen als sie? Kurz, Plutarch hat ohne Fehler den Archon des vierten Jahres der siebenundsiebzigsten Olympias in dem Leben des Theseus Phädon, und in dem Leben des Cimon Aphepsion nennen können. Das hätte Petit wissen sollen, und er würde uns das achtzehnte Capitel seines dritten Buchs erspart haben. — Uebrigens bilde ich mir auf diese meine Kritik so viel eben nicht ein. Petit ist der Mann nicht, an dem man mit großen Ehren zum Ritter werden könnte, und je mehr ich von ihm lese, je williger stimme ich dem Urtheile bei, das Küster von ihm gefällt hat: Criticus, si quisquam alius, infelix. d)

Ich habe der Arundel'schen Denkmäler gedacht, und ich hätte gleich anfangs erinnern sollen, daß sie nicht allein in dem Namen des Archons mit dem Plutarch übereinstimmen, sondern auch in der Sache selbst, und ausdrücklich anmerken, daß Sophokles unter diesem Archon den Preis erhalten habe. Sie fügen sogar hinzu, daß er damals achtundzwanzig Jahr gewesen sei, welches mit dem oben festgesetzten Geburtsjahre unsers Dichters genau genug übereinstimmt. Aber wie stimmt es mit des Plutarch's *του Σοφοκλεους ἐτι νεου* überein? Wenn man sieben- bis achtundzwanzig Jahre ist, ist man doch so jung nicht mehr. Palmerius, e) der diese Schwierigkeit gleichfalls bemerkt, meinet, man müsse voraussetzen, daß Plutarch der zweiten Meinung von dem Geburtsjahre des Sophokles gewesen sei, welche das dritte der dreiundsiebzigsten Olympias dazu macht. Und nach dieser wäre der Dichter damals ohngefähr achtzehn Jahr gewesen, welches freilich jung genug ist.

Ich eile zu der Anmerkung, die ich über die Stelle des Plutarch's auf Veranlassung der Kind'schen Uebersetzung zu machen versprochen habe. Die Worte des Plutarch's: *ἐφ' ᾡ και μαλιστα προς αὐτον ἡδεως ὁ δημος ἐσχεν· ἐθεντο δ' εἰς μνημην αὐτου και την των τραγῳδων κρισιν ὀνομαστην γενομενην*, übersetzt Kind: „Das Volk gewann ihn deswegen sehr lieb und stellte zum Andenken dieser Begebenheit den bekannten Wettstreit unter den Tragödienspielern an.“ Wettstreit?

d) In seinen Noten über die Frösche des Aristophanes, S. 64.
e) *Exercit.* p. 202.

κρισιν? Der Fehler ist arg. *Ἀγων*, *ἀγωνισμα* würde Wettstreit heißen, aber *κρισις* heißt das Gericht, das Urtheil. Das Schlimmste ist, daß dieser Fehler den Plutarch ganz etwas Anders sagen läßt, als er sagen will. Nach der Uebersetzung sollte man glauben, der tragische Wettstreit selbst wäre damals zuerst angeordnet worden, vorher hätten die tragischen Dichter nie um den Preis gestritten; dieser feierliche Kampf wäre itzt zum ersten Male, dem Cimon zu Ehren, angestellet und in den folgenden Zeiten zu seinem Gedächtnisse beibehalten worden. Das ist ganz falsch: die poetischen Wettstreite waren weit älter, wie Plutarch an einem andern Orte f) beweiset, und die gegenwärtige Begebenheit selbst zeigt, daß dergleichen schon vorhergegangen. Denn der Archon ging dasmal nur von der eingeführten Gewohnheit, die Richter dabei zu ernennen, ab. Und das eben, worin er davon abging, war das Neue, das man in der Folge zum Andenken des Cimon's beibehielt. — Die Sache verdient eine nähere Erklärung. Ich stelle mir es so vor. Der dramatische Wettstreit mußte nothwendig seine Richter haben; diese Richter wurden durch das Loos gewählet, und wie man mit ihrer Wahl bei der Komödie verfuhr, so verfuhr man auch bei der Tragödie damit. Nun ereignete sich itzt der Fall, daß die Zuschauer außerordentlich uneinig waren, *φιλονεικιας οὐσης και παραταξεως των θεατων*; ein junger Mensch streitet wider einen alten versuchten Mann; der Alte wird es gut machen, der Jüngling nicht schlecht; dieser muß aufgemuntert, jener nicht verdrießlich gemacht werden. Was war zu thun? Sollte die Entscheidung einer so kitzlichen Sache, die mit so vieler Hitze getrieben ward, dem Glücke überlassen werden? Das Loos hätte auf Leute fallen können, die nichts weniger als fähige Richter gewesen wären. Itzt kam es nicht blos darauf an, unparteiische Richter zu haben, man wollte einsichtsvolle haben. Das überlegte der Archon, und das Loos unterblieb, *κριτας μεν οὐκ ἐκληρωσε του ἀγωνος*. Er dachte weiter: „Hier ist Gelegenheit, dem Cimon und seinen Unterfeldherren eine Schmeichelei zu machen. Und ist es nicht besser, daß Männer von ihrer Einsicht und Würde über eine Tragödie, über die Nachahmung ihnen ähnlicher Personen in traurigen und verwickelten Umständen urtheilen, als daß es gemeine Leute aus dem Volke thun, denen das Loos zwar das Recht, aber nicht die Fähigkeit zu urtheilen geben kann? Die Feldherren

f) *Symposiacon* lib. V. quaest. 2.

sind jeder aus einem besondern Stamme, durch sie kann gleichsam das ganze Volk den Ausspruch thun. Sie werden auf das Theater kommen, um zu opfern; ich will sie da behalten, ich will sie nöthigen, ich will sie schwören lassen; ihr Ausspruch wird eine gewisse Feierlichkeit dadurch erhalten, Niemand wird es ungern dabei beruhen lassen; desto besser für die Dichter, desto besser für die Zuschauer." Und wie der Archon dachte, so geschah es. Die Feldherren urtheilten, und zum Andenken des Cimon ward nachher allezeit das Urtheil über die Tragödien auf diese Weise gefällt. — So verstehe ich wenigstens die Stelle des Plutarch, und es sei mir erlaubt, noch einige Erläuterungen hinzuzufügen. Wenn der Archon vor diesesmal zehn Richter wählte und von nun an bei dem Wettstreite der tragischen Dichter deren allezeit so viel gewählt wurden, so ist dieses der erste Unterschied, der sich zwischen den Richtern bei den tragischen und den Richtern bei den komischen Wettstreiten numehr ereignete. Denn der Richter bei den komischen Wettstreiten waren zu jeder Zeit nur fünfe. Das Sprichwort: ἐν πεντε κριτων γονασι κειται, ist bekannt, und Hesychius sagt ausdrücklich: τοσουτοι τοις κωμικοις ἐκρινον. Warum nennte Hesychius hier blos die komischen Dichter, warum nicht die dramatischen Dichter überhaupt, wenn bei den tragischen nicht eine andere Anzahl von Richtern üblich gewesen wäre? Der zweite Unterschied war dieser: Bei den komischen Wettstreiten konnte jeder Athieniensische Bürger durch das Loos zum Richter ernennt werden, bei den tragischen hingegen wurden nur solche Bürger zu dem Loose zugelassen, die mit zu Felde gewesen waren und ansehnliche Kriegesbedienungen bekleidet hatten. Ἐκρινον δε οἱ δοκιμωτατοι των στρατηγων, sagt Plutarch, wenn er von dem Wettstreite des Thessalus und Athenodorus, der zwei berühmtesten tragischen Schauspieler zu den Zeiten Alexander's, redet. g) Was ich aber vornehmlich zum Behufe dieses zweiten Unterschiedes anführen kann, ist eine Stelle in den Fröschen des Aristophanes. Aeschylus und Euripides sollen da mit einander streiten; der Chorus muntert sie auf; indem aber fällt ihm ein, daß Beide als tragische Dichter sich vielleicht an die gegenwärtigen Zuschauer stoßen dürften. Es sind Zuschauer einer Komödie, und die unter ihnen befindlichen Richter sind blos Richter einer Komödie. Werden diese auch von tragischen Schönheiten urtheilen können? „Aber

g) *De fort. Alex. orat.* II., p. m. 334.

seid deswegen unbesorgt," läßt Aristophanes den Chor zu ihnen sagen; „sie sind allerdings fähig, auch Euch zu beurtheilen! *ἐστρατευμενοι γαρ εἰσι*: denn es sind Leute, die mit zu Felde gewesen sind, die ihre Kriegesdienste gethan haben." Hier ist die ganze Stelle: h)

Εἰ δε τουτο καταφοβεισθον, μη τις ἀμαθια προσῃ
Τοις θεωμενοισιν, ὡς τα
Λεπτα μη γνωναι λεγοντοιν,
Μηδεν ὀῤῥωδειτε τουθ᾽· ὡς οὐκ ἐθ᾽ οὑτω ταυτ᾽ ἐχει.
Ἐστρατευμενοι γαρ εἰσι·
Βιβλιον τ᾽ ἐχων ἑκαστος μανθανει τα δεξια.
Αἱ φυσεις δ᾽ ἀλλως κρατισται,
Νυν δε και παρηκονηνται,
Μηδεν οὐν δεισητον, ἀλλα
Παντ᾽ ἐπεξιτον, θεατων γ᾽ οὑνεχ᾽, ὡς ὀντων σοφων.

Der Scholiast merkt hier an: *Δεξιους νομιζουσι τους ἐστρατευμενους και ἐπαινου ἀξιους· τους δε διαδιδρασκοντας τας στρατειας, φιληδονους εἰναι συκοφαντας.* Allein wer weiter nichts dabei denkt als dieses, der versteht die Feinheit der Spötterei kaum zur Hälfte. Um sie ganz zu fassen, erinnere man sich des Jahres, in welchem die Frösche aufgeführet wurden. Es war das dritte der dreiundneunzigsten Olympias, das sechsundzwanzigste des peloponnesischen Krieges. Die Athenienser hatten in den vorhergehenden Jahren Unglück über Unglück gehabt; es gebrach an Volk, und sie waren gezwungen, allen Knechten und Fremdlingen, welche Kriegesdienste nehmen wollten, die Freiheit und das Bürgerrecht zu geben. i) Endlich waren sie wieder einmal glücklich und schlugen die feindliche Flotte bei den arginusischen Inseln. k) Nun stelle man sich vor, daß das Theater, als die Frösche kurz darauf gespielt wurden, voll von dergleichen neugemachten Bürgern war, die den arginusischen Sieg mit erfechten helfen und itzt auf nichts mehr stolz waren,

h) Zeile 1140 u. folg.

i) Diodorus Siculus, bei dem Anfange dieses Jahres: *Ἀθηναιοι δε κατα το συνεχες ἐλαττωμασι περιπιπτοντες, ἐποιησαντο πολιτας τους μετοικους, και των ἀλλων ξενων τους βουλομενους συναγωνισασθαι.* Lib. XIII. p. 216 edit. Rhodom.

k) Die Allgemeine Welthistorie (Th. V. S. 380) sagt: „bei Argenusae, einem Platze Lesbos gegenüber"; das heißt, sich von Inseln sehr unrichtig ausdrücken.

als daß sie da sitzen durften, wo sie saßen. Konnte sich ein Aristophanes wohl enthalten, über solche Zuschauer ein Wenig zu spotten? Er nennet sie: [1])

— *πολυν* — *λαων ὀχλον*

Οὗ σοφιαι μυριαι καϑηνται,

„ein großes Volk aus verschiednen Völkern, unter dem es Kenner zu Tausenden giebt". Und diese Kenner sind noch dazu mit im Kriege gewesen! Was braucht man mehr, um ein würdiger Richter tragischer Wettstreite zu sein? Es ist zwar nicht lange, daß diese Herren noch zu dem nichtswürdigsten, dümmsten Pöbel gehörten, aber

— — *οὐκ ἐϑ' οὑτω ταυτ' ἐχει·*

Ἐστρατευμενοι γαρ εἰσι.

Ein Kriegszug macht Alles anders. Ein Kriegszug hat ihnen das Bürgerrecht, ein Kriegszug hat ihnen Verstand gegeben. Doch nein, sie hatten von Natur schon Verstand genug, und im Kriege haben sie ihn nur mehr ausgeschliffen:

Αἱ φυσεις δ' ἀλλως κρατισται,

Νυν δε και παρηκονηνται.

Die von Natur nur eine Komödie hätten beurtheilen können, können nun auch eine Tragödie beurtheilen, weil sie Soldaten gewesen sind. [m])

1) Zeile 687. 88.

m) Wer den Aristophanes ein Wenig kennet, wird ihn hoffentlich in dieser Stelle, so wie ich sie auslege, finden. Wenn ich unterdessen meiner Sache nicht sehr gewiß wäre, so würde mich das Ansehen eines gelehrten Mannes, der hier einen ganz andern Weg nimmt, vielleicht wankend machen. Es kömmt mir nämlich die neueste Ausgabe unsers komischen Dichters zu Händen, welche Herr Burmann der Zweite besorgt hat, und ich finde, daß Bergler die Worte *ἐστρατευμενοι γαρ εἰσι* blos durch nam exercitati sunt übersetzet. Er gehet also von der eigentlichen Bedeutung des Worts *στρατευομαι* ab; ohne Zweifel, weil er die feine Spötterei nicht einsah und daher nicht begreifen konnte, wie es im Ernste folge, daß die Zuschauer deswegen nicht mehr unwissend sein sollten, weil sie mit im Kriege gewesen wären. Ich zweifle aber sehr, ob man *στρατευομαι* in dieser figürlichen passiven Bedeutung finde, da es blos geübet werden heiße. Der Scholiast, dessen Worte ich angeführt habe, ist ausdrücklich für die eigentliche Bedeutung, ob es gleich leicht sein kann, daß Berglern ebenderselbe Scholiast verführt hat. Denn über die nächst vorhergehenden Worte *οὐκ ἐϑ' οὑτω ταυτ' ἐχει* macht er folgende Glosse: *ὡς των Ἀϑηναιων προτερον οὐχ ὁμοιως γεγυμνασμενων ἐν τοις ποιητικοις σοφισμοις.* Bergler hat also geglaubt, daß das folgende *ἐστρατευμενοι* hier durch *γεγυμνασμενοι* erklärt werde, und hierin hat er sich wohl geirret. Ich muß überhaupt anmerken, daß verschiedene Stellen in den Fröschen aus einer ge=

Was die Philologen von den dramatischen Richtern der alten Griechen gesammelt haben, ist ein sehr Weniges, und ich finde nicht, daß ein Einziger den Unterschied zwischen den komischen und tragischen auch nur vermuthet habe. n) Man wird also zufrieden sein müssen, wenn ich ihn nur einigermaßen erhärtet und ins Licht gesetzt habe. Genug, daß ich gegen den Herrn Kind Recht behalte, und daß *των τραγῳδων κρισις* nicht ein Wettstreit unter Tragödienspielern, sondern der Ausspruch, das Gericht bei einem solchen Wettstreite heißet, und daß dieses, nicht jener zum Andenken des Cimon's eingeführet und beibehalten worden. Herr Kind übersetzt ferner *κριτας μεν ουκ ἐκληρωσε* durch: er getraute sich nicht, die Richter zu ernennen. Getraute sich nicht? Ja freilich, wenn er sie hätte ernennen müssen. Aber ernennt man Die, über die man das

nauern Kenntniß der damaligen Umstände in Athen weit besser zu erklären sind, als es den alten und neuern Auslegern sie uns zu erklären gefallen hat. Keiner zum Exempel hat angemerkt, daß die ganze Parabasis des Chors zu Ende des zweiten Aufzuges auf die unglücklichen Befehlshaber gehet, welchen die Athenienser den Proceß machten, weil sie die Leichname der in dem arginusischen Treffen Gebliebenen wegen eines einfallenden Sturms nicht begraben lassen können. Die vornehmsten von ihnen waren bereits hingerichtet, und andere, denen man dabei weniger zur Last legen konnte, waren ohne Zweifel für *ἀτιμοι*, für unehrlich erkläret worden. Dieser Unehrlichen nun nimmt sich Aristophanes hier besonders an. Wenn man das weiß, so wird man sich nicht lange besinnen, wie eine zweifelhafte Stelle des Scholiasten daselbst eigentlich zu lesen sei. Aristophanes gedenkt nämlich eines gewissen Phrynichus, dem er das Unglück der gedachten Befehlshaber zuzuschreiben scheinet. Die Scholiasten können sich nicht vergleichen, was für ein Phrynichus hier gemeinet sei. Einer von ihnen aber sagt: *ἐγενετο δε στρατηγος, ἐφ᾽ οὗ πολλοι ἡμαρτον των τραγικων, και ἀτιμοι ἐγενοντο.* Nun hat Suidas an zwei verschiednen Orten diese Stelle des Scholiasten ausgeschrieben, unter *Φρυνιχος* nämlich und unter *παλαισμα*. Allein unter *Φρυνιχος* hat er anstatt *τραγικων*, *στρατηγων* gelesen. Welches von beiden ist nun richtig? Ganz gewiß das letztere. Denn wer hat jemals von tragischen Dichtern gehöret, die unehrlich geworden wären? Was konnten tragische Dichter begehen, diese Strafe zu verdienen? Wenn es noch komische gewesen wären! Aber unglücklicher Feldherren gedenkt die Geschichte wohl, die damals zum Theil in noch härtere Strafe fielen. Gleichwohl erkläret sich Küster in seiner Ausgabe des Suidas für *τραγικων*, und in seiner Ausgabe des Aristophanes ist er wenigstens unschlüssig, für welches von beiden er sich erklären soll. Und das blos, wie ich gewiß glaube, weil ihm der obige historische Umstand von den unglücklichen Feldherren nicht beigefallen ist.

n) *Joan. a Wower De polymathia*, cap. 16; *Vossius*, *Institution. poet.*, lib. II. cap. 12; *idem De imitatione*, cap. 11; *F. Rappoltus, Comment. in Horatium*, cap. 29 et 43.

Loos wirft? *Οὐκ ἀφηκεν αὐτους ἀπελθειν, ἀλλ᾽ ὁρκωσας, ἠναγκασε καθισαι και κριναι, δεκα ὀντας, ἀπο φυλης μιας ἑκαστον* heißt ihm: er ließ sie nicht wieder weggehen, sondern nöthigte sie, daß sie nach geleistetem Eide die zehn Richter werden und den Ausspruch thun mußten, zumal da jeder dieser Feldherren aus einer der zehn Zünfte war. Daß sie die zehn Richter werden mußten? So waren schon vorher der tragischen Richter zehne? So wäre ja meine obige Erklärung unrichtig! Aber zum Glück, daß es Plutarch nicht sagt, daß es Herr Kind auch sonst nicht erweisen kann. Der Umstand *δεκα ὀντας* war nicht ein Umstand, ohne welchem sie nicht die Richter hätten werden können, sondern ein neuer Umstand, den man in der Folge zum Andenken dieser Begebenheit um so viel lieber beibehielt, je ansehnlicher das Gerichte dadurch ward. *Καθισαι* stehet hier auch nicht so gar vergebens, daß es der Uebersetzer hätte auslassen sollen. Denn wie Pollux sagt: o) *τοις μεν μουσικοις (ἀγωσι) κριται καθηνται, τοις δε γυμνικοις ἐφεστασι.*

Noch kann ich die Stelle des Plutarch's nicht verlassen. Ich habe oben (Seite 894) einen historischen Beweis versprochen, daß Aeschylus des Sophokles Lehrmeister nicht gewesen sei, und auf diese Stelle eben gründe ich ihn. Hier streiten Aeschylus und Sophokles mit einander; Sophokles, wie Plutarch weiter meldet, siegt, und Aeschylus wird so ungehalten darüber, daß er Athen verläßt. Wäre nun hier gar der Lehrmeister von seinem Schüler durch den ersten Versuch seines Schülers überwunden worden, würde das nicht ein Umstand gewesen sein, der die Begebenheit ungleich merkwürdiger, der den Sieg des Sophokles ungleich größer gemacht hätte? Und würde ihn Plutarch wohl anzumerken vergessen haben? Aber er sagt nichts davon, und sein Stillschweigen wird zu einem Beweise des Gegentheils.

Hier sollte ich diese Anmerkung schließen. Doch ich habe ihr noch einen wichtigen Zusatz zu geben, den ich in dem Texte nicht versprochen habe. Das einstimmige Zeugniß des Plutarch's und Eusebius wird durch ein drittes bestätiget, das, so viel ich weiß, zu diesem Zwecke noch von Niemanden angeführet worden. Ich meine eine Stelle bei dem ältern Plinius. Er redet in

o) Lib. III. cap. 30. p. m. 341.

dem achtzehnten Buche seiner Naturgeschichte [p]) von der verschiednen Güte des Getreides in verschiednen Ländern und schließt: Hae fuere sententiae Alexandro magno regnante, cum clarissima fuit Graecia, atque in toto terrarum orbe potentissima; ita tamen, ut ante mortem ejus annis fere CXLV Sophocles poeta, in fabula Triptolemo, frumentum Italicum ante cuncta laudaverit, ad verbum translata sententia:

Et fortunatam Italiam frumento canere candido.

Nun ist zwar hier nicht ausdrücklich von dem ersten Trauerspiele unsers Dichters die Rede, allein es stimmet die Epoche desselben mit der Zeit, in welche Plinius den Triptolemus setzet, so genau überein, daß man nicht wohl anders als diesen Triptolemus selbst für das erste Trauerspiel des Sophokles erkennen kann. Die Berechnung ist gleich geschehen. Alexander starb in der hundertundvierzehnten Olympias; hundertundfünfundvierzig Jahre betragen sechsunddreißig Olympiaden und ein Jahr, und diese Summe von jener abgerechnet, giebt siebenundsiebzig. In die siebenundsiebzigste Olympias fällt also der Triptolemus des Sophokles, [q]) und da in eben diese Olympias, und zwar in das letzte Jahr, wie wir gesehen haben, auch das erste Trauerspiel Desselben fällt, so ist der Schluß ganz natürlich, daß beide Trauerspiele eines sind.

So ungezwungen sich dieses ergiebt, so sehr hat mich die Anmerkung befremdet, welche Harduin über die Stelle des Plinius macht. Er schreibt nämlich: Egit ergo Sophocles eam fabulam Olymp. LXXXVIII. anno quarto, aetatis suae vicesimo, si Suidae credimus. Obiit enim Alexander Olymp. CXX. anno primo, Olympiadibus Pliniano calculo computatis, urbis conditae 442. Vors Erste weiß ich nicht, wie Harduin sagen kann, Alexander sei in der hundertundzwanzigsten Olympias gestorben, da Josephus [r]) ausdrücklich sagt: *Ἀλεξανδρον τε τεθναναι παντες ὁμολογουσι ἐπι της ἑκατοστης τεσσερεςκαιδεκατης Ὀλυμπιαδος.* Vors Zweite würden hundertundfünfundvierzig Jahre, von der hundertundzwanzigsten Olympias zurückgerechnet, nicht die achtund-

p) Sect. 12. T. II. edit. Hard., p. 107.

q) Fabricius macht in dem Verzeichnisse der verlornen Trauerspiele des Sophokles unter *Τριπτολεμος* eben diese Berechnung, aber ohne im Geringsten für das erste Trauerspiel Desselben etwas daraus zu schließen.

r) Lib. I. *Contra Appionem.*

achtzigste, sondern die dreiundachtzigste Olympias geben. Vors Dritte würde Sophokles in der achtundachtzigsten Olympias nach dem Suidas nicht zwanzig, sondern einige sechzig Jahre gewesen sein: denn nach dem Suidas ist er in dem dritten Jahre der dreiundsiebzigsten Olympias geboren. Und man glaube ja nicht, daß alle diese Unrichtigkeiten vielleicht mit der besondern Berechnung des Plinius (Pliniano calculo) bestehen könnten. Diese besondere Berechnung des Plinius betrifft blos das Jahr nach Erbauung der Stadt Rom, welches ihn Harduin in das vierte der neunten Olympias setzen läßt, anstatt daß es nach der gemeinen Rechnung in das vierte der sechsten fällt. Wenn also in der Anmerkung des Harduin's nicht alle Zahlen verdruckt sind, so muß er gar nicht nachgeschlagen, gar nicht gerechnet haben.

Die Anmerkung, welche der Pater über das Trauerspiel selbst macht, ist nicht minder seltsam: In ea fabula, sagt er, Ceres Triptolemum edocet, quantum terrarum necesse sit peragrari seminandis a se datis frugibus, Italiamque prae ceteris laudat. Vide *Dionys. Hal. lib. I. Antiq. Rom.* Sollte man aus diesen Worten nicht schließen, der Triptolemus des Sophokles müsse noch vorhanden sein, und das ganze Stück laufe auf weiter nichts als diesen Unterricht der Ceres hinaus? Der Pater redet seinem Währmanne ohne Ueberlegung nach. Denn Dionysius von Halicarnaß braucht am angezogenen Orte weiter nichts als diesen Umstand aus dem Triptolemus, und wenn er im Präsenti davon spricht, so ist es ganz etwas Anders, als wenn es Harduin thut.

(K)

Zugleich der Schauspieler — diese Gewohnheit ab.] Der ungenannte Biograph: *Καταλυσας την ὑποκρισιν του ποιητου δια την ἰδιαν ἰσχνοφωνιαν· παλαι γαρ και ὁ ποιητης ὑπεκρινετο.* Eine schwache Stimme war ein Fehler, der vor Alters einen Mann zum Schauspieler weit untauglicher machte als heut zu Tage, da wir jene großen Schauplätze nicht mehr zu füllen haben. Das Unvermögen hielt ihn also vom Theater zurück und nicht die Verächtlichkeit der Profession. Denn den Griechen war keine Geschicklichkeit verächtlich, die ihnen Vergnügen machte. So oft unser Dichter auch daher andere Talente zeigen konnte, auf welche seine schwache Stimme keinen Einfluß

hatte, bestieg er die Bühne; welches sich nicht undeutlich aus zwei Beispielen schließen läßt, die man uns ausdrücklich davon aufbehalten hat. In dem Thamyris nämlich ließ er sich auf der Zither hören, und in der Nausikaa zeigte er sich als Tänzer.

In dem Thamyris ließ er sich auf der Zither hören. Athenäus: s) *τον Θαμυριν διδασκων αὐτος ἐκιθαρισεν.* Und der ungenannte Biograph: *φασι δε, ὁτι και κιθαραν ἀναλαβων ἐν μονῳ τῳ Θαμυριδι ποτε ἐκιθαρισεν.* Thamyris war jener thracische Virtuose, *) der es wagen durfte, die Musen selbst zu einem Wettstreite aufzufordern. Er ward überwunden, und die Musen machten ihn zur Strafe seiner Vermessenheit blind. Das war der Inhalt des Sophokleischen Trauerspiels, und ohne Zweifel ließ sich der Dichter in der Person des Thamyris selbst auf der Zither hören. Nicht, daß er deswegen die ganze Rolle des Thamyris gespielt hätte; er hatte vielleicht nicht einmal nöthig, auch nur in die Zither zu singen. Denn dieser Thamyris, welchen Umstand uns der ältere Plinius t) von ihm aufbehalten hat, war der Erste, der die Zither als ein von der Stimme unabhängendes Instrument behandelte und sie, ohne darein zu singen, spielte. Hatte nun Sophokles diesen Umstand anzubringen gewußt, so konnte ihn seine schwache Stimme nicht hindern, Thamyris an derjenigen Stelle selbst zu sein, wo er ihn blos auf der Zither mit den Musen wetteifern ließ. Es würde sich mehr als Muthmaßungen hievon beibringen lassen, wenn das Stück itzt nicht unter die verlornen Stücke unsers Dichters gehörte. u) Da unterdessen auch solche Muthmaßungen weder ganz unangenehm, noch ganz unnütze sind, so erlaube man mir, noch einen andern Zug daraus muthmaßen zu dürfen. Diesen nämlich, daß die Bestrafung des Thamyris auf der

*) *Κεινῳ σοφιστῃ Θρῃκι,* sagt die Muse in dem Trauerspiele Rhesus von ihm, Z. 924.

---

s) Lib. I. p. m. 20.

t) Cithara sine voce cecinit Thamyras primus. *Natur. hist.* lib. VII. c. 57.

u) Casaubonus, Meursius, Fabricius finden in ihren Verzeichnissen der verlornen Stücken des Sophokles des Thamyris blos bei dem Athenäus, dem Pollux und dem ungenannten Biograph gedacht. Sie hätten anmerken sollen, daß auch Plutarch seiner nicht undeutlich gedenkt; in dem Buche nämlich, *Ὁτι οὐδε ζην ἐστιν ἡδεως κατ' Ἐπικουρον* (p. m. 1093) führt er ein paar Zeilen des Sophokles an, die dem Zusammenhange nach nothwendig aus dem Thamyris sein müssen.

Bühne geschehen, daß er vor den Augen der Zuschauer blind geworden. Ich gründe meine Muthmaßung auf eine Stelle des Pollux, in die sich seine Ausleger gar nicht zu finden gewußt haben. Pollux x) gedenket verschiedener tragischen Masken, die von einer besondern Art gewesen, und sagt unter Andern, daß die Maske des Thamyris zweierlei Augen gehabt habe: *τον μεν γλαυκον οφθαλμον, τον δε μελανα.* Jungermann macht hierüber folgende offenherzige Anmerkung: Thamyri vero cur oculum glaucum et alterum nigrum in scena affingi ait? Constat quidem ex Apollodori lib. I., Thamyrin *περι μουσικης* cum Musis congressum: quem victum *των ὀμματων και της κιθαρῳδιας* illae *ἐστερησαν*. Sic itaque prorsus excaecarunt. Cur itaque discolori altero utro introducebatur oculo? Libenter nostram ignorantiam fatemur, quam ut diu taciti foveamus causae non est, cum sic forte nec ipsi, nec alii, qui juxta nos ignorant, edoceamur ab iis, qui sciunt. Daß auch ich itzt unter Denjenigen bin, die es wissen, habe ich vornehmlich dem Du Bos y) zu danken, und das Räthsel löset sich so auf. Die alten Schauspieler, wie bekannt, spielten in Masken, welche nicht allein das Gesicht, sondern den ganzen Kopf bedeckten. Diese Masken hatten die Unbequemlichkeit, daß sie der Abänderungen nicht fähig waren, welche die abwechselnden Leidenschaften in den Zügen des Gesichts verursachen. Die kleinern von diesen Abänderungen waren für ihre Zuschauer zwar ohnedem verloren, indem diese größtentheils viel zu weit absaßen, als daß sie selbige auch auf einem wirklichen Gesichte hätten erkennen können. Die größern aber, welche dem Gesichte eine ganz andere Farbe, allen Muskeln desselben eine ganz andere Lage geben und von sehr Weitem zu erkennen sind, auch diese größern, sage ich, den Augen der Zuschauer verweigern, würde keine geringe Verkümmerung ihres Vergnügens und eine Vernachläßigung des sichersten Mittels, einen Eindruck auf sie zu machen, gewesen sein. Was thaten sie also? Eine Stelle des Quintilian z) kann es uns sehr deutlich lehren: In comoediis .... pater ille, cujus praecipuae partes sunt, quia interim concitatus, interim lenis est, altero erecto altero composito est supercilio; atque id ostendere maxime latus

x) Lib. IV. c. 19. p. m. 434.

y) Du Bos, „Von den theatralischen Vorstellungen der Alten". Man sehe das Dritte Stück meiner Theatralischen Bibliothek, Seite 185 [oben S. 620 f.].

z) *Inst. orat.* lib. XI. cap. 3.

actoribus moris est, quod cum iis, quas agunt, partibus congruat. „Die Maske“, sagt Quintilian, „desjenigen Vaters, der in der Komödie bald linde bald strenge sein mußte, war getheilt; die eine Hälfte zeigte ein glattes, heiteres Gesicht, die andere ein finsteres, gerunzeltes Gesicht; war der Vater itzt linde, so wies der Schauspieler den Zuschauern die heitere Hälfte, und mußte er auf einmal streng und zornig werden, so wußte der Schauspieler eine so ungezwungene Wendung zu machen, daß der Zuschauer die finstere Hälfte zu sehen bekam.“ Wie es mit der Maske dieses Vaters war, so war es unfehlbar mit den Masken aller Personen, die in der Geschwindigkeit vor den Augen der Zuschauer ein verändertes Gesicht zeigen mußten und also nicht Gelegenheit hatten, hinter der Scene ihre ganze Maske zu verwechseln. Nun nehme man an, daß auch Thamyris in diesem Falle war, und die Worte des Pollux sind erklärt. Itzt war Thamyris noch sehend, und der Schauspieler zeigte diejenige Hälfte seiner Maske, die das schwarze Auge hatte. Nun sollte er auf einmal blind werden, und der Schauspieler wandte sich so geschickt, daß plötzlich die Zuschauer die andere Hälfte, welche das glauche Auge (γλαυκον ὀφθαλμον) hatte, erblickten. Denn γλαυκον ὀφθαλμον ist hier nichts Anders als ein Auge, das mit einem γλαυκωμα behaftet scheinet, und Glaukoma, wie bekannt, ist diejenige Krankheit des Auges, welche unsere Augenärzte den blauen oder grünen Staar nennen. Das merklichste und augenscheinlichste Zeichen der Blindheit, welches die Skeuopöie nur immer wählen konnte! — Ich komme auf den Sophokles zurück. In dem Thamyris also ließ er sich auf der Zither hören; und der ungenannte Biograph setzt hinzu: ὁθεν και ἐν τῃ ποικιλῃ στοᾳ μετα κιθαρας αὐτον γεγραφθαι φασι, „daher sei er, wie man sagt, in der Stoa poecile mit der Zither gemalt worden“. Was diese Stoa für ein Gebäude gewesen, wie sie vorher geheißen, wo sie gestanden, aa)

aa) Menage (in *Diogenis Laertii lib. VII.* segm. 5) merkt aus dem Lucian an, daß diese Stoa auf dem Marktplatze gelegen. Ich bediene mich dieser Bemerkung, die Verse des Melanthius beim Plutarch (im Leben Cimon's, S. 481) daraus zu erläutern, wo gesagt wird, daß Polygnotus unentgeltlich

— — — *Θεων ναους ἀγοραν τε*

Κεκροπιαν — — — — —

ausgeschmückt habe. Wie man einen Marktplatz mit Gemälden ausschmücken könne, ist nicht wohl zu begreifen. Es sind also hier die öffentlichen Gebäude auf diesem Marktplatze und besonders die gedachte Stoa zu verstehen.

das ist gnugsam bekannt. Sie hatte ihren Beinamen poecile, die bunte, von den Gemälden erhalten, mit welchen sie vornehmlich Polygnotus ausgezieret hatte. [bb]) Diese Gemälde stellten die Götter und Helden der Athenienser vor, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß Polygnotus, der kein gedungener Künstler war, sondern blos um die Ehre arbeitete, auch noch lebenden verdienten Männern die Schmeichelei werde gemacht haben, ihre Bildnisse mit anzubringen. Dem ohngeachtet aber ist wohl schwerlich das Bildniß des Sophokles von der Hand dieses Künstlers gewesen. Ich schließe dieses aus folgendem Umstande, den uns Plutarch aus der scandalösen Chronike der damaligen Zeit aufbehalten hat. [cc]) Polygnotus liebte die Elpinice, die Schwester des Cimon's, und ohne Zweifel war seine Liebe eben in dem stärksten Feuer, als er die Trojanerinnen in der gedachten Stoa malte; denn Einer von ihnen, der Laodice, gab er das Gesicht seiner Geliebten. Wird Elpinice damals schon alt, schon verheirathet gewesen sein? Schwerlich wohl. Aber zu der Zeit, als Sophokles, mit durch den Ausspruch ihres Bruders, für sein erstes Trauerspiel den Preis erhielt, muß sie schon Beides gewesen sein, wenn man sie auch noch so viel jünger als den Cimon annimmt. Und folglich malte Polygnotus die gedachte Stoa zu einer Zeit, als Sophokles noch gar nicht bekannt sein konnte, als wenigstens seine tragischen Verdienste noch nicht so festgestellet sein konnten, daß sie diese öffentliche Ehre verdient hätten. Vielleicht also war sein Bildniß von dem Mikon, von welchem es aus dem ältern Plinius bekannt ist, daß ihm die Athenienser nach dem Polygnot einen Theil dieser Stoa auszumalen gaben.

In der Nausikaa zeigte sich Sophokles als Tänzer. Athenäus: [dd]) *ἀκρως δε ἐσφαιρισεν, ὁτε την Ναυσικααν ἐθηκε.* Ich sage, er zeigte sich als Tänzer, und die Worte meines Währmanns scheinen eigentlich doch weiter nichts zu sagen, als daß Sophokles in der Nausikaa den Ball vortrefflich geschlagen: *ἀκρως ἐσφαιρισεν.* Allein die Sphäristik oder das Ballschlagen und alle verschiedne Arten desselben war bei den Alten ein Theil der Orchestik, als welche alle körperliche Uebungen in sich begriff, wo die Bewegungen nach einer gewissen

bb) *C. Plinius, Natur. histor.* lib. XXXV. 35.
cc) Im Leben Cimon's, S. 480.
dd) Lib. I. p. m. 20.

Eurhythmie, nach dem Tacte geschehen mußten. Das ist zu bekannt, als daß ich mich dabei aufhalten sollte. Die Frage wird also nur hier sein: Was war das für ein Stück, in welchem Ball gespielt ward? Wer seinen Homer inne hat, dem kann unmöglich die Tochter des Alcinous, des Königs der Phäacier unbekannt sein.[ee]) Ulysses war an das Ufer von Scheria geworfen; hier lag der Unglückliche und schlief. Indeß erhob sich Minerva in den Palast des Alcinous und gab der schönen Nausikaa ein, mit ihren Gespielinnen und Mägden nach dem Meere zu gehen, um da ihre Kleider zu waschen. Denn an sie sollte sich Ulysses zuerst wenden, sie sollte ihm den Weg zur Gunst ihres Vaters bahnen. Sie kommen also, waschen ihr Geräth und trocknen es auf dem Ufer, und indem es trocknet, baden und salben sie sich und lagern sich, zu essen, und stehen auf, zu spielen. Und was spielten sie?

Σφαιρῃ ται ἀρ᾽ ἐπαιζον, ἀπο κρηδεμνα βαλουσαι,
Τῃσι δε Ναυσικαα λευκωλενος ἠρχετο μολπης. [ff])

Sie schlagen Ball, und Nausikaa selbst macht den Anfang. Nun will Minerva, daß Ulysses erwache. Die Prinzessin wirft; der Ball nimmt einen falschen Flug; er fällt in einen tiefen Graben; die Mägde schreien, und Ulysses erwacht. Er entschließt sich kurz, auf das Geschrei zuzugehen. Aber er ist nacket, splitternacket, und es war ein weibliches Geschrei! Was thut der Mann, dem nie in der Noth ein weiser Rath gebrach?

Ἐκ πυκνης δ᾽ ὑλης πτορθον κλασε χειρι παχειῃ
Φυλλων, ὡς ῥυσαιτο περι χροϊ μηδεα φωτος.
Βη δ᾽ ἰμεν, ὡςτε λεων ὀρεσιτροφος, ἀλκι πεποιθως,
Ὁςτ᾽ εἰσ᾽ ὑομενος και ἀημενος, ἐν δε οἱ ὀσσε
Δαιεται· αὐταρ ὁ βουσιν ἐπερχεται, ἠ ὀϊεσσιν
Ἠε μετ᾽ ἀγροτερας ἐλαφους· κελεται δε ἑ γαστηρ,
Μηλων πειρησοντα και ἐς πυκινον δομον ἐλθειν.

ee) S. das sechste und die folgenden Bücher der Odyssee.

ff) Die Frau Dacier übersetzt diese Stelle: Le repas fini, elles quittent toutes leurs voiles et commencent à jouer toutes ensemble à la paume. *Nausicaa se met ensuite à chanter.* Sie höret also die Nausikaa singen, wo ich sie nur tanzen sehe. Sie hat aus der Acht gelassen, daß μολπη nicht blos cantus, sondern ebenso oft tripudium, saltatio heißt, wegen des beiden gemeinschaftlichen Tacts. Ἠρχετο μολπης heißt daher hier weiter nichts als: sie fing das Spiel an. Ich finde, daß Burette, in seiner Abhandlung von der Sphäristik der Alten (Mémoires de littérature des inscriptions et b. l., T. I.

Welch ein Gemälde! Welch eine Vergleichung! gg) So kömmt der nackte, fürchterliche Mann auf sie zu. [1]) Die Mädchen schreien und fliehen. Die einzige Nausikaa bleibt stehen und erwartet ihn, und so weiter. — Aber was sind das für Auftritte für ein

p. 155), den nämlichen Fehler macht. Denn er übersetzt: pendant que la princesse de son côté les animoit par son chant.

gg) Man erlaube mir über dieses Gleichniß, das ich für eines der schönsten im Homer halte, eine kleine Ausschweifung. Es hat seine Tadler gefunden, aber seine Vertheidiger scheinen mir den rechten Punkt nicht getroffen zu haben. Man lese nur, was Clarke in seiner Ausgabe darüber anmerkt. Fuerunt qui Ulyssem hoc loco, viribus defectum, procellaque paene enecatum, leoni fero parum apte comparari crediderint. *Eustathius* vim similitudinis in eo consistere existimat, quod Ulysses puellis Nausicaae comitibus haud minus quam leo terribilis apparuerit. *Ὀτι τον Ὀδυσσεα* [1]) *γυμνον ὀντα και δυςπροςιτον δια τουτο φανηναι μετα βλοσυροτητος μελλοντα ταις κοραις, λεοντι παραβαλλει, εἰπων· „Βη δ᾽ ἰμεν, ὡςτε λεων“ κ. τ. λ. Εἰτα δεικνυς ὡς οὐ προς την Ὀδυσσεως ἀνδριαν ἡ παραβολη, ἀλλα προς την ἐκπληξιν, ἡν ἐξ αὐτου αἱ γυναικες ἐπαθον, ἐπαγει·* (v. 137) *„Σμερδαλεος δ᾽ αὐτῃσι φανη“* etc. — Domina *Dacier* leoni eum ideo comparari arbitratur, quia audito puellarum strepitu, hominibusne mitibus an crudelibus occursurus esset, ignarus, ex arbusto nudus animoque intrepido egrederetur. Mihi in eo potius consistere videtur comparationis vis, tum quod Ulysses mari humidus, totusque spuma foedatus, leoni agresti procellisque afflicto, *„Ὁςτ᾽ εἰσ᾽ ὑομενος και ἀημενος“*, similis dicatur; tum quod necessitate coactus (v. 136) ex arbusto puellis timidis sese nec opinato ostenderit ipsisque (uti observat *Eustathius*) fugam et terrorem haud minorem, quam leo ferus ovibus aut hinnulis imbecillibus incusserit. — Recht gut; alle die verschiedenen Aehnlichkeiten, welche die Dacier, Eustathius und Clarke angeben, sind augenscheinlich; wird aber dadurch jene Unähnlichkeit gerettet, welche die Tadler zwischen einem abgematteten, wehr- und waffenlosen Manne und einem Löwen finden, der sich auf seine Stärke verläßt, *„ἀλκι πεποιθως“*? — Es ist wahr, Homer verliebt sich oft ein Wenig in seine Gleichnisse und malt sie nicht selten mit Zügen aus, die sich auf das Verglichene nicht anwenden lassen und nur das Bild lebhafter und individueller zu machen dienen. Kann das aber der Fall hier sein? Mit nichten. Denn wahre Unähnlichkeiten müssen dergleichen beiläufige Züge nie werden. Ich erinnere mich daher mit Vergnügen einer Stelle des Themistius, der auch diesem Tertio der Vergleichung eine ganz vortreffliche Wendung zu geben gewußt hat. Er sagt nämlich: „Allerdings ist der abgemattete, wehr- und waffenlose Ulysses auch itzt noch ein Mann, der sich auf seine Stärke verläßt. Nur ist die Stärke des Ulysses nicht die körperliche Stärke eines Achilles, sondern sie beruht in seiner Klugheit, in seiner Beredsamkeit. Diese hatte er in keinem Schiffbruche verlieren können, und auf diese verließ er sich. *Ἡ δε ἀλκη ἡν ἀρα ὁ λο-*

1) 1) Bis hieher (S. 112 des Originals) ward 1760 gedruckt; das Folgende (S. 113 ff. d. Orig.) fügte J. J. Eschenburg 1790 aus Lessing's Papieren hinzu. Vgl. darüber die Vorbem. des Herausg. auf S. 863 ff. — A. d. H.

Trauerspiel? „Sophokles“, sagt die Frau Dacier, hh) „hatte aus diesem Homerischen Stoffe eine Tragödie gemacht, die sehr wohl aufgenommen ward. Ich wünschte, daß uns die Zeit dieses Stück aufbehalten hätte, damit wir sehen könnten, wie weit es die Kunst mit einem solchen Stoffe bringen kann.“ Ich wünschte es gleichfalls. Aber würde es wohl auch eine wirkliche Tragödie sein? Ich glaube schwerlich; sondern es würde allem Ansehen nach ein satyrisches Drama sein. Ich kann zwar nicht sagen, daß es als ein solches von den alten Schriftstellern, die seiner gedenken, angeführt werde; aber der komisch-tragische Inhalt ist allzu sehr für meine Muthmaßung, von welcher ich finde, daß sie auch die Muthmaßung des Casaubonus gewesen ist. ii) Die Odyssee war überhaupt eine reiche Vorrathskammer für die satyrischen Schauspiele. Das einzige Stück, welches uns von dieser Gattung übrig geblieben ist, des Euripides Cyklops, ist, wie bekannt, gleichfalls daraus entlehnt. Der Charakter des Ulysses selbst machte ihn zu einer

γος, ὃν ἀφελεσθαι μονον το δαιμονιον οὐκ ἐξισχυσε· καιτοι τα χρηματα γε ἀφελομενον, και τας ναυς, και τους στρατιωτας, και νη Δια γε τον χιτωνα το τελευταιον· ἐν οἱς οὐκ ἠν ἡ δυναμις ἡ Ὀδυσσεως· τῃ γουν ἀλκῃ ἐπεποιθει, και ἐκεινων ἀπολωλοτων.“ Es steht diese Stelle zu Ende seines *Προτρεπτικου εἰς φιλοσοφιαν* (edit. *Harduin.* p. 309) und verdient bei dieser Stelle Homer's vor allen andern angezogen zu werden.

hh) In den Anmerkungen zu ihrer Uebersetzung: Sophocle avoit fait une tragédie sur ce sujet d'Homère, qu'il appelloit *Πλυντριας*, et où il représentoit Nausicaa à ce jeu. Cette pièce réussit fort. Je voudrois bien que le tems nous l'eût conservée, afin que nous vissions ce que l'art pouvoit tirer d'un tel sujet. Die *Πλυντριαι* oder Wäscherinnen des Sophokles werden vom Pollux angeführt, und es ist allerdings aus diesem Titel zu schließen, daß der Inhalt die Geschichte der Nausikaa gewesen, und daß es vielleicht „Nausikaa oder die Wäscherinnen“ geheißen habe, dergleichen doppelte Titel bei den Alten nichts Seltenes sind. Dem ungeachtet würde die Frau Dacier besser gethan haben, es hier unter seinem gewöhnlichen Titel, Nausikaa, anzuführen. Woher sie den Umstand hat, daß es viel Beifall gefunden, kann ich nicht sagen. Ich fürchte, es ist ein bloßer Zusatz ihrer gütigen Vermuthung, den ich unterdeß ebenso wenig zu bestätigen als zu bestreiten Lust habe.

ii) „*Ναυσικαα* — — tota fuit Homerica et satyricis dramatibus annumeranda judice *Casaubono*,“ sagt Fabricius in seinem Verzeichnisse der verlornen Stücke des Sophokles. Es muß sich dieses auf eine Stelle des Casaubonus in seinen Anmerkungen zum Athenäus beziehen; denn in seinem Buche De poesi satyrica erwähnt er der Nausikaa unter den satyrischen Stücken des Sophokles nicht.

satyrischen Person sehr bequem. Ich setze voraus, daß meinen Lesern das Wesen dieses Drama bekannt ist, von welchem wohl zu wünschen wäre, daß es ein Genie unter uns ganz wiederherstellen wollte. Die Tragikomödie war in dieser Absicht ein sehr mißlungener Versuch.

(L)

Er machte in seiner Kunst verschiedne Neuerungen, deren zum Theil Aristoteles gedenkt.] *Πολλα ἐκαινουργησεν ἐν τοις ἀγωσι.* Es ist hier nicht von denen Verbesserungen die Rede, durch die Sophokles die Tragödie selbst ihrem Wesen und ihrer Vollkommenheit näher brachte, sondern blos von den Neuerungen und Zusätzen, die er in der Kunst, sie aufzuführen, machte. Und die Geschichte dieser Kunst faßt Aristoteles im vierten Capitel seiner „Dichtkunst" in folgender Beschreibung kürzlich zusammen: *Και πολλας μεταβολας μεταλαβουσα ἡ τραγῳδια ἐπαυσατο, ἐπει ἐσχε την ἑαυτης φυσιν. Και το τε των ὑποκριτων πληθος, ἐξ ἑνος εἰς δυο πρωτος Αἰσχυλος ἠγαγε, και τα του χορου ἠλαττωσε, και τον λογον πρωταγωνιστην παρεσκευασε· τρεις δε και σκηνογραφιαν Σοφοκλης.* Den besten Commentar über diese Worte des Aristoteles giebt eine Stelle des Diogenes Laertius, wo er die Geschichte der Weltweisheit mit der Geschichte der Tragödie vergleicht: *ὡςπερ δε το παλαιον ἐν τῃ τραγῳδιᾳ προτερον μεν μονος ὁ χορος διεδραματιζεν, ὑστερον δε Θεσπις ἑνα ὑποκριτην ἐξευρεν ὑπερ του διαναπαυεσθαι τον χορον, και δευτερον Αἰσχυλος, τον δε τριτον Σοφοκλης, και συνεπληρωσαν την τραγῳδιαν, οὑτως και της φιλοσοφιας κ. τ. λ.* Der Verstand von beiden Stellen ist dieser. Anfangs war die Tragödie nichts als Gesang verschiedener Loblieder zu Ehren des Bacchus. Damit der Chor, welcher diese Lieder sang, manchmal ruhen und Athem schöpfen könnte, fiel Thespis darauf, eine interessante Begebenheit dazwischen von Einem aus der Bande erzählen oder vorstellen zu lassen. Aeschylus verwandelte diese Erzählung und Vorstellung, die von einer einzigen Person geschah, in ein ordentliches Gespräch, indem er eine zweite Person hinzufügte, unter die sich nunmehr die Geschichte vertheilte, obgleich nothwendig die eine Person mehr Antheil an der Handlung haben mußte als die andre. Der Schauspieler, welcher die Rolle der Hauptperson spielte, hieß *πρωταγωνιστης*, so wie der andre *δευτεραγωνιστης*. Es war aber darum nicht noth-

wendig, daß das ganze Drama nicht mehr als zwei Personen haben mußte; denn der Deuteragonist konnte derselben gar wohl mehr als eine vorstellen, wenn sie nur nicht mit einander zugleich erscheinen durften. Aber mit einander zusammen sprachen in dem ganzen Drama deren nicht mehr als zwei. Endlich fand Sophokles, daß auch dieses noch zu einförmig war. Er fügte also die dritte Person hinzu, welche τριταγωνιστης hieß.*)

Dieser τριταγωνιστης ist also die erste Neuerung, die dem Sophokles in der obigen Stelle des Aristoteles zugeschrieben wird. Es äußern sich aber hiebei verschiedene Schwierigkeiten und Widersprüche. Wir wollen zuerst den Barnesius (im Leben des Euripides vors. Ausgabe, S. XXXVI) hören: Nam licet *Aeschylus* in principio *Promethei* sui *Robur* et *Vim* et *Prometheum* et *Vulcanum* simul inducat, non ibi nisi duo tantum personae loquuntur, hoc est *Robur* et *Vulcanus;* nec enim *Prometheus* prius loqui incipit, quam ceteri illi opere absoluto abierint et priori scenae finem fecerint. Es wäre gut, wenn es keinen andern Auftritt von drei Personen beim Aeschylus gäbe als diesen. Allein man höre den Dacier (in seinen Anmerkungen über das vierte Capitel der Aristot. Dichtk.), welcher ohne Zweifel den Aeschylus besser gelesen hatte: Ce qu'Aristote dit ici, que Sophocle ajouta un troisième acteur aux deux d'Eschyle, pourroit faire croire qu'il n'y a jamais eu que deux acteurs dans les pièces de ce dernier; cependant dans une scène de ses Coëphores on voit Oreste, Pylade et Clytemnestre parler ensemble, et dans une autre de ses Eumenides on voit Minerve, Oreste et Apollon. Il est vrai, que l'un des trois dit peu de chose; mais cela suffit pour faire voir qu'Eschyle n'a pas entièrement ignoré, que la scène pouvoit souffrir trois acteurs différents du choeur. Comment donc Aristote peut-il attribuer cette invention à Sophocle? Seroit-ce parceque Sophocle s'en sert plus ordinairement? Je ne sçaurois le croire. Quand Eschyle fit ses Coëphores et ses Eumenides, il y avoit plus de douze ans qu'il voyoit des pièces de Sophocle, où il prit ce troisième acteur que Sophocle avoit ajouté.

Das läßt sich hören. Dem ungeachtet wollte ich lieber seinen ersten Grund annehmen, nämlich, daß Sophokles deswegen

*) Hiezu brauchten keine besondre Leute zu sein, und Demosthenes wirft es dem Aeschines mehr als einmal vor, daß er in seiner Jugend diese dritten Rollen gespielt habe. — Unmöglich kann aber Gyraldus gewußt haben, was τριταγωνιστης heiße, wenn er schreibt: Tres autem histriones primus So-

der Erfinder des dritten Schauspielers genannt werde, weil er sich dessen in allen Stücken bediente, was beim Aeschylus nur ein seltener Fall war.

Denn es muß schon bei den Alten selbst streitig gewesen sein, ob man diese Erfindung dem Aeschylus oder dem Sophokles zuschreiben solle. Ein altes Leben des Erstern, welches Robortellus seiner Ausgabe vorgesetzt hat, sagt ausdrücklich, die Einführung des dritten Schauspielers sei vom Aeschylus geschehen. Ja, noch mehr, Aristoteles selbst muß sich an einer andern Stelle für den Aeschylus hierin erklärt haben. Denn wenn Themistius*) in seiner Rede *Ὑπερ του λεγειν, ἠ πως τῳ φιλοσοφῳ λεκτεον* beweisen will, daß nicht alle Neuerungen zu verwerfen sind, weil alle Künste und Wissenschaften nach und nach erfunden worden, so nimmt er unter Andern auch ein Beispiel von der Tragödie her: *Ἀλλα και ἡ σεμνη τραγῳδια μετα πασης ὁμου της σκευης, και του χορου, και των ὑποκριτων, παρεληλυθεν εἰς το θεατρον· και οὐ προσεχωμεν Ἀριστοτελει, ὁτι το μεν πρωτον ὁ χορος εἰςιων ᾐδεν εἰς τους θεους· Θεσπις δε προλογον τε και ῥησιν ἐξευρεν· Αἰσχυλος δε τριτον ὑποκριτην και ὀκριβαντας· τα δε πλειω τουτων Σοφοκλεος ἀπηλαυσαμεν και Εὐριπιδου.*

(M)

Zum Theil Suidas.] Dieser sagt vom Sophokles: *Οὑτος πρωτος τρισιν ἐχρησατο ὑποκριταις, και τῳ καλουμενῳ τριταγωνιστῃ· και πρωτος τον χορον ἐκ πεντεκαιδεκα εἰςηγαγε νεων, προτερον δυωκαιδεκα εἰςιοντων. — — Και αὑτος ἠρξε του δραμα προς δραμα ἀγωνιζεσθαι· ἀλλα μη τετραλογιαν.* Ich verweile itzt nur bei dieser letzten Neuerung des Sophokles in seiner Kunst: „Er fing es zuerst an, daß Drama gegen Drama um den Preis stritt, und nicht die ganze Tetralogie."

Die tragischen Dichter stritten damals beständig mit vier Stücken zugleich um den Preis, wovon das letzte beständig ein satyrisches Stück war. Und diese vier Stücke zusammen hießen eine Tetralogie. So erzählt z. E. Aelianus (l. II. c. 8), daß in der einundneunzigsten Olympiade Xenokles (den Ari-

phocles instituisse perhibetur, et eam, quae *τριταγωνιστη* dicitur. Er scheint die Worte des Suidas übersetzt zu haben, aber woher er das Femininum *τριταγωνιστη* hergenommen hat, das mag Gott wissen.

*) *Edit. Harduin.* p. 316.

stophanes in seinen Fröschen ansticht, und von welchem der Scholiast daselbst anmerkt, daß er ein schlechter Poet gewesen sei, welcher der Allegorie gar zu sehr nachgehangen habe) mit dem Euripides um den Preis gestritten. Xenokles habe den ersten Preis erhalten durch seinen Oedipus, Lykaon, Bacchä und das satyrische Stück Athamas, Euripides aber den zweiten durch seinen Alexander, Palamedes, die Trojaner und das satyrische Stück Sisyphus. — Aelianus wundert sich hierüber und sagt, daß die Richter entweder unwissend oder bestochen gewesen sein müßten, welches Beides den Atheniensern keine Ehre macht.

Wenn Fabricius (*Biblioth. Gr.* l. II. c. 19) unter dem Xenokles dieses Streites gedenkt, so schreibt er: cum Euripide certavit Olympiade LXXXI, und beruft sich auf den Aelian. Er muß aber in der Geschwindigkeit nur die lateinische Uebersetzung angesehen haben, welche prima supra octogesimam hat. Denn im Texte steht: *κατα την πρωτην και ἑκτην Ὀλυμπιαδα*, und es ist ausgemacht, daß anstatt *ἑκτην*, *ἐννενηκοστην* zu lesen sei, wie Scheffer bei dieser Stelle bemerkt.

Diogenes Laertius sagt in dem Leben des Plato (l. III. §. 35), wenn er von dessen Dialogen und ihrer Eintheilung redet: *Θρασυλος δε φησι και κατα την τραγικην τετραλογιαν ἐκδουναι αὐτον τους διαλογους· οἱον ἐκεινοι τετρασι δραμασιν ἠγωνιζοντο, Διονυσιοις, Ληναιοις, Παναθηναιοις, Χυτροις, ὡν το τεταρτον ἠν σατυρικον. Τα δε τετταρα δραματα ἐκαλειτο τετραλογια.* Es scheint also, daß es deswegen allezeit vier Stücke waren, weil sie an den vier hier genannten Festen gespielt wurden. Dies ist auch die Meinung des Casaubonus (De poes. satyr., l. I. c. 5), der daselbst überhaupt von den Tetralogien nachzulesen ist.

Sophokles aber muß diese Veränderung entweder sehr spät gemacht haben, oder sie muß nicht allen tragischen Dichtern zu Gute gekommen sein, wie das Exempel des Euripides in der obigen Stelle Aelian's und das Beispiel des Plato beweiset, von welchem eben der Schriftsteller (l. II. c. 30) sagt, daß er gleichfalls mit einer ganzen Tetralogie um den Preis streiten wollte: *Ἐπεθετο οὐν τραγῳδιᾳ, και δη και τετραλογιαν εἰργασατο. Και ἐμελλεν ἀγωνιεισθαι, δους ἠδη τοις ὑποκριταις τα ποιηματα.* — Von dem Sohne des Euripides sagt der Scholiast des Aristophanes über die Frösche, V. 67: *Οὑτω δε και αἱ διδασκαλιαι φερουσι, τελευτησαντος Εὐριπιδου,*

τον υἱον αὐτου δεδιδαχεναι ὁμωνυμως ἐν ἀστει Ἰφιγενειαν την ἐν Αὐλιδι, Ἀλκμαιωνα, Βακχας. Dies war ohne Zweifel eine Trilogie, oder vielmehr eine Tetralogie, von welcher das satyrische Stück hier nur weggelassen ist. — Auch vom Philokles, der, nach dem Suidas, nach dem Euripides lebte, führt eben der Scholiast des Aristophanes eine Tetralogie an: *ἐν τῃ Πανδιονιδι τετραλογιᾳ.* Obgleich dies damit nicht übereinzustimmen scheint, wenn Aristides sagt, Philokles habe den Preis gegen den Sophokles gewonnen.

Vielleicht also, daß nach dem Sophokles mit Tetralogien gegen Tetralogien gestritten wurde. Nimmt man diese Meinung an, so lassen sich viele Dinge vergleichen, die man sonst wohl unverglichen lassen muß. Z. E. Euripides soll nach dem Varro fünfmal, nach dem A. Gellius funfzehnmal den Preis gewonnen haben. Da wäre dann kein Widerspruch. Varro würde fünf Trilogien gemeint haben, und Gellius hätte die einzelnen Stücke derselben gezählt.*)

Wider diese Meinung scheint die Tetralogia Orestia des Aeschylus zu sein, deren Aristophanes in den Fröschen, V. 1155, gedenkt. Der ungenannte Verfasser der Beschreibung von den Olympiaden sagt indeß, daß diese Tetralogie in dem zweiten Jahre der achtzigsten Olympias den ersten Preis erhalten habe. Damals aber war Aeschylus schon todt, und es war eins von denen Stücken, die nach seinem Tode aufs Theater gebracht werden durften. Der Scholiast sagt von dem Agamemnon, welches das erste Stück in dieser Tetralogie ist, das Nämliche.

Sie wäre meiner Meinung also nicht zuwider, aber wohl eine andre, von welcher der Ungenannte unter der sechsundsiebenzigsten Olympiade beim vierten Jahre sagt: *Αἰσχυλος τραγῳδος ἐνικα Φινει, Περσαις, Γλαυκῳ Ποτνιει, Προμηθει.*

(N)

Zum Theil der ungenannte Biograph.] Ueber die Neuerungen, die Sophokles in seiner Kunst machte, drückt sich dieser Ungenannte so aus: „Er lernte die tragische Dichtkunst vom Aeschylus und erfand viel Neues in der Vorstellung. Erstlich schaffte er es ab, daß der Dichter selbst sein Stück spielte (welches ehedem gewöhnlich war), weil er selbst eine allzu schwache

*) Vgl. Bayle im Art. Euripides.

Stimme hatte. Ferner vermehrte er die Personen des Chors von zwölf Personen auf funfzehn und erfand den dritten Schauspieler. Man sagt auch, daß er selbst einmal die Zither genommen und in dem Stücke Thamyris darauf gespielt habe; daher er denn auch in der bunten Galerie*) mit der Zither gemalt worden. Satyrus sagt, daß er auch den krummen Stab erfunden habe. Desgleichen sagt Istrus, daß er die weißen Stiefeln erdacht habe, welche sowohl die Schauspieler als die Personen des Chors tragen."

Was hier durch krummen Stab übersetzt ist, heißt im Griechischen *καμπυλη βακτηρια*. — *Καμπυλη*, sagt Stephanus, heiße auch der krumme Stab, dessen sich die Jäger bedienen. *Βακτηρια* ist einerlei mit *το βακτρον*, baculus, scipio. Das Letztere kommt sehr oft in des Euripides Phönicierinnen vor, wo der blinde Oedipus viel von seinem Stabe spricht, als V. 1710. 11:

Ποθι γεραιον ἰχνος τιθημι;
Βακτρα προςφερ᾽ ὠ τεκνον.

Auch *βακτρευμα* kommt dort V. 1534. 35. vor, welches das Stützen auf dem Stabe bedeutet:

Τι μ᾽ ὠ παρθενε βακτρευμασι τυφλου
Ποδος ἐξαγαγες εἰς φως;

Julius Pollux, B. IV. Cap. 18, *περι ὑποκριτων σκευης*, sagt von der Kleidung alter, bejahrter Personen: *γεροντων δε φορημα· καμπυλη, φοινικις, ἠ μελαμπορφυρον ἱματιον, φορημα νεωτερων· πηρα, βακτηρια.* So ist die Stelle in der neuen Ausgabe des Hemsterhuis abgedruckt, und die lateinische Uebersetzung dabei ist: Senum autem indumentum vestis est retorta, purpurea, vel nigra aliqua. Purpurea vestis juniorum indumentum est. — *Φοινικις* wird durch vestis phoenicei coloris erklärt. Diese phönicische Farbe aber wird von dem Purpur bei den Alten allezeit auf das Deutlichste unterschieden. Ich tadle also zuerst an dieser Uebersetzung, daß sie Beides durch purpureus gegeben. Die Lacedämonier trugen *φοινικιδες* im Kriege, damit das Blut nicht so zu sehen sein sollte. Die phönicische Farbe war also ohne Zweifel dunkelroth. — Vielleicht zwar, wie mir es itzt wahrscheinlicher wird, ist es umgekehrt. Denn Plinius sagt (l. IX. c. 38), daß die Purpurfarbe ni-

*) *Ποικιλη στοα* hieß einer von den bedeckten Gängen wegen der daselbst befindlichen vielen Gemälde. [S. oben S. 920.]

gricans aspectu sei, und Gellius (l. II. c. 26) giebt der phönicischen Farbe exuberantiam splendoremque ruboris. — Was heißt aber vestis *retorta*? Was kann καμπυλη sein, wenn es von einem Kleide gesagt wird? — Kurz, καμπυλη gehört zu βακτηρια. Und Pollux selbst verbindet Beides an einem andern Orte (l. X. §. 173), wo er sagt, daß βακιηρια περσις so viel sei als βακτηρια καμπυλη.

(O)

Darin kommen die Zeugnisse der Alten alle überein, daß Sophokles von den Atheniensern zum Feldherrn sei ernennet worden. Aber wenn dieses geschehen sei und in welchem Kriege, wider wen dieser Krieg geführt sei, darin gehen sie sehr von einander ab.

Der ungenannte Biograph sagt: „Die Athenienser erwählten ihn in seinem fünfundsechzigsten Jahre zum Feldherrn, sieben Jahr vor dem peloponnesischen Kriege, in dem Feldzuge wider Anäa."

Ein andrer Ungenannter, von welchem wir eine Beschreibung der Olympiaden haben, sagt in derselben unter dem dritten Jahre der fünfundachtzigsten Olympiade fast mit den nämlichen Worten: „In dieses Jahr fällt der Krieg der Athenienser wider Anäa, in welchem der Tragödienschreiber Sophokles zum Feldherrn erwählt ward."

Nun nahm der peloponnesische Krieg in dem zweiten Jahre der siebenundachtzigsten Olympiade seinen Anfang, und das siebente Jahr vor diesem Kriege wäre das gedachte dritte der fünfundachtzigsten Olympiade. Dieses Datum also könnte wegen des doppelten Zeugnisses kaum in Zweifel gezogen werden. Allein wenn es damit seine Richtigkeit hat, so ist doch das nicht der Fall, daß Sophokles damals bereits fünfundsechzig Jahr alt gewesen sei. Denn da der ungenannte Biograph das zweite Jahr der einundsiebenzigsten Olympiade zu seinem Geburtsjahr annimmt, so ist bis auf das siebente Jahr vor dem peloponnesischen Kriege nur eine Zeit von einigen funfzig Jahren verflossen. Vielleicht hat der Ungenannte auch wirklich anstatt ἑξηκοντα πεντε, πεντηκοντα πεντε schreiben wollen, welches so ziemlich eintreffen würde.

Doch auch mit diesem siebenten Jahre vor dem peloponnesischen Kriege, glaubt Petit,*) müsse es seine Richtigkeit nicht

*) *Miscellaneor.* lib. III. c. 18.

haben, wenn man anders dem Plutarch glauben dürfe. Dieser sagt nämlich in dem Leben des Perikles, wenn er von den scharfsinnigen Reden dieses Mannes redet, unter Andern: „Ein andermal ließ er sich gegen den Sophokles, als er mit demselben zu einer gewissen Unternehmung abschiffte und Dieser einen schönen Jüngling lobte, so vernehmen: Sophokles! ein Feldherr muß nicht nur reine Hände, sondern auch reine Augen haben.“

Nun sagt der ungenannte Biograph, daß Sophokles unter dem Perikles Feldherr gewesen sei, und der Grammatiker Aristophanes sagt in seinem Inhalte der Antigone, daß es in einem Feldzuge wider die Samier gewesen sei. Nach dem Diodorus Siculus aber zog Perikles gegen die Samier in dem vierten Jahre der vierundachtzigsten Olympiade, als Timokles Archon war, welches der ungenannte Verfasser der Beschreibung der Olympiaden gleichfalls bestätigt.

Ja, der ganze Krieg wider Anäa scheint nur der Samier wegen unternommen zu sein, weil Die von Anäa mit dem benachbarten Samos in Bündniß standen. Denn Stephanus sagt: *Ἀναια — — ἐστι δε Καριας, ἀντικρυ Σαμου. Κεκληται ἀπο Ἀναιας Ἀμαζονος, ἐκει ταφεισης. — Το ἐθνικον, Ἀναιος.* Stephanus muß die Grenzen von Karien sehr weit ausdehnen, wenn Anäa Samos gegenüber gelegen haben soll. Nach der gewöhnlichen Eintheilung würde es eine ionische Stadt sein. Ueberhaupt aber sind die Grenzen zwischen Jonien und Karien bei den Alten sehr ungewiß.

Eben dieser Stephanus sagt: *Σαμος ἐπιφανης προς τῃ Καρια νησος.* — Und Abrah. Berkel macht die Anmerkung: Nisi *Stephani* verba essent clariora quam *Thucydidis*, fluctuandum nobis foret, an Cariae, an vero Samo haec civitas esset attribuenda. Ejus verba l. IV. ita sunt constituenda, ut sensum ex iis elicias: *Και ἐδοκει αὐτοις δεινον εἶναι, μη ὡςπερ τα ἐν Ἀναιᾳ ἐπι τῃ Σαμῳ γενηται, ἐνθα οἱ φευγοντες των Σαμιων καταστατες.* *Valla* haec transtulit, quasi *Ἀναια* in Samo esset sita; cum debuisset vertere: *apud* vel *juxta* Samum: nam sic Graeci dicunt *ἐπι τῳ ποταμῳ* et *ἐπι ταις θυραις.*

Anäa ist von Samiern, welche von den Ephesiern mit ihrem Könige Leogorus von der Insel vertrieben wurden, befestigt worden, und von da aus haben sie auch die Insel wieder er-

obert. — Pausanias sagt, daß Anäa *ἐν τῃ ἠπειρῳ τῃ περαν*, in dem gegenüber gelegenen festen Lande gelegen habe.

Diese ganze Anmerkung gehört größtentheils dem Samuel Petit, der aus dem Allen den Schluß zieht, daß Sophokles seine Antigone in dem dritten Jahre der vierundachtzigsten Olympiade habe aufführen lassen, und daß ihn die Athenienser zur Belohnung dafür das folgende Jahr zum Feldherrn ernennet haben, wie es Aristophanes ausdrücklich sagt. — Es wäre also neun Jahr vor dem peloponnesischen Kriege gewesen.

Wider die letzte Kritik des Petit wäre aber dies einzuwenden, daß Perikles die Samier zweimal überwunden hat, und daß Sophokles erst bei dem zweiten Feldzuge Feldherr geworden; welches denn in das dritte Jahr der fünfundachtzigsten Olympiade fallen würde.*)

Wenn Strabo in seinem vierzehnten Buche (S. 446 der Almelov. Ausg.) von der Insel Samos redet, so sagt er: *Ἀθηναιοι δε προτερον μεν πεμψαντες στρατηγον Περικλεα, και συν αὐτῳ Σοφοκλεα τον ποιητην, πολιορκιᾳ κακως διεθηκαν ἀπειθουντας τους Σαμιους· ὑστερον δε και κληρουχους ἐπεμψαν τρισχιλιους, ἐξ ἑαυτων, ὡν ἠν και Νεοκλης ὁ Ἐπικουρου του φιλοσοφου πατηρ.*

Was Plutarch im Nicias von dem Sophokles sagt, ist vielleicht falsch, und er hat den Dichter Sophokles mit dem andern Sophokles verwechselt, so wie er in dem Leben des Perikles den Feldherrn Thucydides mit dem Geschichtschreiber verwechselt zu haben scheint.

Justinus kömmt darin überein, daß Sophokles neben dem Perikles Heerführer gewesen sei. Allein er sagt, es sei gegen die Lacedämonier und nicht gegen die Samier gewesen. Die Stelle ist diese: Inde revocati Lacedaemonii ad Messeniorum bellum, ne medium tempus otiosum Atheniensibus relinquerent, cum Thebanis paciscuntur, ut Boeotiorum imperium his restituerent, quod temporibus Persici belli amiserant, ut illi Atheniensium bella susciperent. Tantus furor Spartanorum erat, ut duobus bellis impliciti, suscipere tertium non recusarent, dummodo inimicis suis hostes acquirerent. Igitur Athenienses adversus tantam tempestatem belli duos duces deligunt, Periclem, spectatae virtutis virum, et Sophoclem, scriptorem tragoediarum,

*) S. *Diod. Sic.* l. XII.; *Thucydid.* l. I. c. 3. — Auch Plutarch gedenkt im Perikles des zwiefachen Kriegszuges gegen die Samier.

qui diviso exercitu et Spartanorum agros vastarunt et multas Achajae civitates Atheniensium imperio adjecerunt. — Justinus, als ein Epitomator, preßt die Zeiten hier gewaltig zusammen, wie man aus dem zweiten Buche des Diodorus Siculus sieht. Der Feldzug des Perikles wider die Lacedämonier geschah schon eine geraume Zeit früher als der wider die Samier.

(P)

Viel Ehre scheint er als Feldherr nicht eingelegt zu haben.] Der Scholiast über den Aristophanes*) sagt hierüber: *Ὁτι ἐπι μισθῳ ἐγραψε τα μελη. Και γαρ Σιμωνιδης δοκει πρωτος σμικρολογιαν εἰςενεγκειν εἰς τα ᾀσματα και γραψαι ᾀσμα μισθου. Τουτο δε και Πινδαρος φησιν αἰνιττομενος.* — — Und nun folgt die Stelle aus Pindar's Isthm., *β.* zu Anfange, die aber hier zum Theil ganz anders gelesen wird als beim Pindar. — — *Το μεν τοι περι των κιβωτων του Σιμωνιδου λεγομενον,* u. s. f.

Ἀλλως. Ὁ Σιμωνιδης διεβεβλητο ἐπι φιλαργυριᾳ· και τον Σοφοκλεα οὐν δια φιλαργυριαν ἐοικεναι τῳ Σιμωνιδῃ. Λεγεται δε ὅτι ἐκ της στρατηγιας της ἐν Σαμῳ ἠργυρισατο. Χαριεντως δε πανυ αὐτῳ λογῳ διεσυρε τους β̀ ἰαμβοποιους· μεμνηται ὁτι σμικρολογοι· ὅθεν ὁ Ξενοφανης κιμβικα αὐτον προςαγορευει· μηποτε δε ἐδοκει Σοφοκλης περι τους μισθους και τας νεμεσεις οψε ποτε φιλοτιμοτερος γεγονεναι.

Und Florens Christianus, in seinen Anmerkungen über eben dies Lustspiel des Aristophanes: De Sophoclis avaritia non adeo res certa, cum postulatus olim a suis fuerit male administratae rei familiaris. Tamen ferunt ex praetura, quam cum imperio in Samo gessit, grandem eum pecuniam conflasse. Unde Xenophanes vocavit eum *κιμβικα*. Est enim *κιμβιξ, ὁ λιαν μικρολογος περι τα χρηματα.* Origo *ἀπο των κιμβιων*, quae sunt *σφηκιαι* vel *μελισσια* ab apibus, quas *parcas* recte Virgilius vocat. — Apud Athenaeum quoque Chamaeleon Simonidem vocavit *κιμβικα* et *αἰσχροκερδη*. Miror autem Aristophanis inconstantiam, qui maximum et prudentissimum poetam et theatri scenici principem ita perstringat et vellicet, quem opere maximo laudavit in *Nebulis*. Sane temperare sibi debuit ab hac scabie, praesertim cum tantus olim

*) *Εἰρηνη*, v. 696.

fuerit ei honos habitus vel ab hostibus, ut, cum bello Siculo multi captivi essent Athenienses, plerisque tamen parsum fuerit propter communicatas ipsis Sophocleas fabulas. Sed prisca comoedia satyra fuit tota; et, quod diximus antea, κακως λεγειν Ἀττικον ἐστι μελι. Nec amicis quidem parcebant comici.

Wider diese Stelle ist Verschiednes zu erinnern. Erstlich soll Aristophanes in den Wolken den Sophokles ungemein gelobt haben. Das glaube ich nicht. Zweitens waren es die Verse des Euripides, welche den Athenienſern so gute Dienste leisteten, und nicht des Sophokles Trauerspiele.

(Q)

Die Zahl aller seiner Stücke wird sehr groß angegeben.] Suidas sagt, er habe hundertunddreiundzwanzig Stücke spielen lassen, nach Einigen aber noch weit mehrere: ἐδιδαξε δε δραματα ρκγ΄· ὡς δε τινες, και πολλῳ πλειω. — Der Ungenannte sagt dem Grammatiker Aristophanes zu Folge, daß sich ihre Anzahl auf hundertunddreißig belaufen habe.

(R)

Von den andern ist wenig mehr übrig als der Titel.] Diese sind:

Ἀθαμας.

Sophokles hat zwei verschiedne Tragödien dieses Namens geschrieben. Vielleicht war der Inhalt der einen die klägliche Raserei des Athamas, welche Ovid im vierten Buche seiner Verwandlungen beschreibt. Juno ließ ihn, vornehmlich aus Haß gegen seine Gemahlin, die Ino, rasend machen. In dieser Raserei glaubte er auf der Jagd zu sein und eine Löwin mit zwei Jungen zu verfolgen:

Utque ferae sequitur vestigia conjugis amens,
Deque sinu matris ridentem et parva Learchum
Brachia tendentem rapit, et bis terque per auras
More rotat fundae rigidoque infantia saxo
Discutit ossa ferox.

Mit dem andern Sohne, Melicertes, floh die gleichfalls rasende Ino davon und stürzte sich mit ihm von einem Felsen ins Meer. — Die Alten stellten den Groll der Götter gegen große Personen und Familien auf ihren Bühnen gern vor. Und was kann in der That schrecklicher sein als der unversöhnliche Haß eines allmächtigen Wesens?

Von dem Inhalte des zweiten Trauerspiels dieses Namens wissen wir etwas mehr. Aus einer Stelle des Aristophanischen Scholiasten in den Wolken erhellt nämlich, daß es die Opferung des Phrixus betroffen habe. Die Tragödie hat können vortrefflich sein; denn die Geschichte ist ungemein und sehr werth, von einem neuen Dichter behandelt zu werden. Sie ist diese: Vor der Ino hatte Athamas die Nephele zur Gemahlin gehabt, mit welcher er den Phrixus und die Helle gezeugt hatte. Die rachgierige Juno gab der Ino in den Sinn, diese Kinder aus dem Wege zu räumen. Es war eben eine große Theurung, und das Delphische Orakel hatte man um Rath gefragt. Ino bestach den Gesandten, welcher den Ausspruch des Orakels holen mußte, und dieser gab vor, das Orakel habe befohlen, den Phrixus zu opfern. Der Vater, wie natürlich, will durchaus nicht darein willigen. Das Volk dringt darauf. Der Prinz selbst verlangt, daß der Wille des Orakels an ihm vollzogen werde. Die Großmuth des Phrixus rührt den Abgesandten. Er entdeckt den Betrug. Athamas ergrimmt, liefert dem Phrixus die Ino in die Hände, um sich nach eignem Gutbefinden an ihr zu rächen. Der edle Phrixus verzeiht ihr. — Ich erzähle die Geschichte nicht völlig so, wie sie sich zugetragen haben soll, und wie sie Apollodor und Hygin erzählen, sondern so, wie ich sie zu brauchen gedächte.

Ἐρεχθευς.

Erechtheus war der sechste König von Athen. Man findet keine Spur, was der Inhalt dieses Stücks gewesen sei. Aber ich finde einen Zug in seiner Geschichte, der ungemein tragisch ist, und der sich wohl brauchen ließe. Er ward mit den Eleusiniern in Krieg verwickelt. Er fragte das Orakel, wie er sich des Sieges vergewissern solle. Das Orakel befahl ihm, eine von seinen Töchtern zu opfern. Er ersah die jüngste dazu. Aber die übrigen alle wollten dieser grausamen Ehre ebensowohl theilhaft werden. Welch ein Streit unter diesen frommen Schwärmerinnen! Die jüngste ward geopfert, und die übrigen brachten sich zugleich mit ums Leben. — O des verwaiseten Vaters!

Θυεστης.

Auch unter diesem Namen hat Sophokles zwei Trauerspiele verfertigt. Das eine hieß: Θυεστης ὁ ἐν Σικυωνι, d. i. Thyest in Sicyon, und kann von dem sonderbarsten schrecklichen Inhalte gewesen sein. Nach der abscheulichen Mahlzeit,

die ihm sein Bruder bereitete, floh er nach Sicyon. Und hier war es, wo er auf Befragung des Orakels, wie er sich an seinem Bruder rächen solle, die Antwort bekam, er solle seine eigne Tochter entehren. Er überfiel diese auch unbekannter Weise, und aus diesem Beischlafe ward Aegisth, der den Atreus hernach umbrachte, erzeugt. — Die Verzweiflung einer geschändeten Prinzessin! von einem Unbekannten! in welchem sie endlich ihren Vater erkennt! Eine von ihrem Vater entehrte Tochter! und aus Rache entehrt! geschändet, einen Mörder zu gebären! — — Welche Situationen! welche Scenen!

(S)

Den Preis hat er öfters davongetragen.] Suidas sagt vierundzwanzigmal, Diodorus Siculus hingegen achtzehnmal, und der ungenannte Biograph: „Den Preis hat er zwanzigmal davongetragen, wie Karystius sagt. Sehr oft hat er den zweiten Preis, niemals aber den dritten erhalten."

(X)

Der Vorzug, welchen Sokrates dem Euripides ertheilte, ist der tragischen Ehre des Erstern weniger nachtheilig, als er es bei dem ersten Anblicke zu sein scheint.] Die Stelle ist beim Plato De republ., l. VIII., p. 568 ed. *Steph.* — — Daß allerdings Plato den Vers:

Σοφοι τυραννοι των σοφων συνουσιᾳ,

deswegen dem Euripides beigelegt habe, weil er glaubte, alle schöne Sprüchelchen müßten in den Werken dieses Dichters stehen, werde ich unten (in KK) wahrscheinlich genug zeigen.

Die Stelle von der Einheit Gottes steht nicht allein beim Eusebius, sondern auch beim Clemens Alexandrinus,*) aber etwas verändert:

Εἱς ταις ἀληθειαισιν εἱς ἐστιν θεος,
Ὁς οὐρανον τ' ἐτευξε και γαιαν μακρην,
Ποντου τε χαροπον οἰδμα κἀνεμων βιας·
Θνητοι δε, πουλυκερδιᾳ πλανωμενοι,
Ἱδρυσαμεσθα πηματων παραψυχην
Θεων ἀγαλματ' ἐκ λιθινων ἠ ξυλων ἠ χαλκεων
Ἠ χρυσοτευκτων, ἠ ἐλεφαντινων τυπους·
Θυσιας τε τουτοις και κενας πανηγυρεις
Νεμοντες· οὑτως εὐσεβειν νομιζομεν.

*) *Λογ. προτρεπτ.*, p. m. 26.

Auch Justinus Martyr führt diese Verse S. 19 gleichfalls mit einigen Veränderungen an. — Clemens sagt darüber: οὑτοσι μεν ἠδη και παρακεκινδυνευμενως ἐπι της σκηνης την ἀληθειαν τοις θεαταις παρεισηγαγεν.

(Z)

Er starb in dem dritten Jahre der dreiundneunzigsten Olympias.] Beim Suidas steht, er sei sechs Jahr nach dem Euripides gestorben. Dagegen sagt der ungenannte Verfasser der Beschreibung der Olympiaden unter jenem Jahre, daß Euripides und Sophokles Beide in demselben gestorben wären.

Eben dieses sagt auch Diodorus Siculus (l. XIII) dem Apollodorus zu Folge. Doch bemerkt Diodor selbst gleich darauf die Verschiedenheit der Meinungen hievon, indem Euripides nach Einigen nicht lange hernach von den Hunden sei zerrissen worden.

(AA)

Die Art seines Todes wird verschiedentlich angegeben.] Ich werfe von ungefähr den zweiten Band von Zwinger's Theatro vitae humanae auf, und auf einmal werde ich meinen Sophokles unter den Selbstmördern gewahr,*) und zwar unter denen, die es aus Furcht vor der Schande geworden sind. Ich erstaune; denn ich hatte mir geschmeichelt, daß nicht leicht ein Lebensumstand von diesem Dichter sein müßte, dem ich nicht nachgespürt, den ich nicht erwogen hätte. Die Art seines Todes wird verschieden erzählt, das ist wahr. Aber so! Wer in der Welt hat sie jemals so erzählt? — Valerius Maximus, versichert Zwinger. — Valerius Maximus? — Und was sagt denn Dieser? „Sophocles ultimae jam senectutis, cum in certamen tragoediam dimisisset — — Ganz recht, das sind des Valerius Worte; ich erinnere mich ihrer an dem *dimisisset*, wofür die neuern elenden Ausgaben, z. E. die Minelli'sche, *dedisset* lesen. — — Aber weiter! — ancipiti sententiarum eventu diu sollicitus, aliquando tamen una sententia victor, causam mortis gladium habuit. — — *Gladium habuit?* Nimmermehr! — *Gaudium* habuit, heißt es beim Valerius. Er starb vor Freude, daß er endlich dennoch, obschon nur durch eine überwiegende Stimme, die Krone davongetragen hatte.

*) Vol. II l. VII. p. 459.

Nun sehe man, was für Lügen aus einem Druckfehler entspringen können! und aus einem gleichwohl so handgreiflichen! — Doch muß ich auch dieses zu Zwinger's Entschuldigung anführen, daß ihn dieser Druckfehler schwerlich so weit irre geführt haben würde, wenn ihn nicht ein andrer vorhergehender schon vom Wege abgeführt hätte. Anstatt: *aliquando* tamen una sententia victor, liest er nämlich: *aliquanto* tamen, und hat allem Ansehn nach aliquanto zu victor gezogen, als wenn sich Sophokles darüber gekränkt hätte, daß er nur aliquanto victor, nur ein klein Wenig Sieger, nämlich nur durch den Beifall einer einzigen Stimme gewesen wäre. — Sollte übrigens hier nicht anstatt aliquando *tamen* lieber zu lesen sein: aliquando *tandem*?

(FF)

Er hinterließ den Ruhm — — eines Mannes, den die Götter vorzüglich liebten.] In der Schutzrede des Apollonius*) an den Kaiser Domitian kommt Jener zuletzt auch auf den Punkt, daß man es zu einem Stücke seiner Anklage gemacht, daß er die Stadt Ephesus von der Pest befreiet habe. Er leugnet das nicht. Er sagt nur, Ephesus sei eine Stadt, die dergleichen Wohlthat gar wohl verdient habe. *Τις ἀν σοφος*, fährt er fort, *ἐκλιπειν σοι δοκει τον ὑπερ πολεως τοιαυτης ἀγωνα; ἐνθυμηθεις μεν Δημοκριτον ἐλευθερωσαντα λοιμου ποτε Ἀβδηριτας, ἐννοησας δε Σοφοκλεα τον Ἀθηναιον, ὁς λεγεται και ἀνεμους θελξαι της ὡρας ὑπερπνευσαντας.* Wer sollte solche Wunder, Stürme zu besänftigen, einem Dichter zutrauen? Ich hätte des Apollonius Erklärung davon wissen mögen. Denn so gut er es natürlicher Weise zu erklären gewußt hat, wie er die Pest zu Ephesus vorher wissen können, ohne ein Zaubrer, ein *γοης* zu sein, ebenso würde er auch vielleicht die Besänftigung der Winde zu erklären gewußt haben. Und Schade, daß das Kunststück, das Apollonius gehabt hat, die Pest vorher zu empfinden, verloren gegangen ist!

Doch ich kann dies Räthsel lösen. Man erinnere sich, daß Sophokles Päane verfertigt hat, und daß der Päan ein Gesang war, wovon Eustathius**) sagt, daß er ehedem nicht blos, wie noch zu seiner Zeit, zur Abwendung der Pest an den Apoll gerichtet worden, sondern auch zur Dämpfung des Krieges und andrer drohender Uebel: *Ἐστι δε παιων ὑμνος τις εἰς Ἀπολ-*

*) *Philostrat., De vita Apollonii*, l. VIII. c. 7. §. 8.
**) In l. I. *Iliad.* v. 473,

λωνα, οὐ μονον ἐπι πανσει λοιμου, ὡς ἀρτι, ᾀδομενος, ἀλλα και ἐπι πανσει πολεμου — — πολλακις δε και προςδοκωμενου τινος δεινου ᾀδομενος. — Da also der Päan bei allem einbrechenden gemeinen Elende gesungen ward, was läßt sich leichter annehmen, als daß er bei dem damals wüthenden Sturmwinde wird sein gesungen worden, daß Sophokles diesen Päan gemacht, daß die Stürme darauf nachgelassen und man dem Dichter also diese schleunige Wirkung und Erhörung beigemessen?

(II)

Er hinterließ verschiedne Söhne, wovon zwei die Bahn ihres Vaters betraten.] Seine Söhne hießen: Jophon, Leosthenes, Ariston, Stephanus und Meneklides.

Ueber den Jophon ist der Artikel beim Suidas nachzusehen. Er sagt von ihm: Ἰοφων Ἀθηναιος τραγικος, υἱος Σοφοκλεους του τραγῳδιοποιου γνησιος ἀπο Νικοστρατης· γεγονε γαρ αὐτῳ και νοθος υἱος Ἀριστων ἀπο Θεοδωριδος Σικυωνιας. δραματα δε Ἰοφων ἐδιδαξε ν΄· ὧν ἐστιν Ἀχιλλευς, Τηλεφος, Ἀκταιων, Ἰλιου περσις, Δεξαμενος, Βακχαι, Πενθευς και ἀλλα τινα του πατρος Σοφοκλεους.

Wenn Clemens von Alexandrien*) zeigen will, daß auch die Griechen τους περι ὁτιουν πολυπραγμονας, σοφους ἁμα και σοφιστας παρωνυμως κεκληκασι, so führt er unter Andern auch die Autorität des Jophon an: Ἰοφων τε ὁμοιως ὁ κωμικος ἐν Αὐλῳδοις σατυροις, ἐπι ῥαψῳδων και ἀλλων τινων λεγει· — Και γαρ εἰςεληλυθεν πολλων σοφιστων ὀχλος ἐξηρτημενος. — Dieses satyrische Schauspiel nennt Suidas nicht mit. Er wird aber hier offenbar falsch κωμικος genannt; denn die Komödienschreiber verfertigten keine satyrische Stücke.**)

Sein Enkel von dem Ariston, der gleichfalls Sophokles hieß, machte sich auch als tragischer Dichter bekannt. So will es wenigstens Suidas. Hingegen merkt Meursius aus dem Diodorus Siculus an, daß Dieser den zweiten Sophokles nicht für einen Enkel, sondern für einen Sohn des ältern Sophokles ausgebe. Auch die Zeitrechnung sei für die Meinung Diodor's, indem Dieser sage, daß der jüngere Sophokles in dem vierten Jahre der fünfundneunzigsten Olympiade, also neun Jahre nach dem Tode des Vaters, seine erste Tragödie habe

*) L. I. p. 205 *edit. Dan. Heinsii*, L. B. 1616.
**) Vergl. *Fabricii Biblioth. Gr.* Vol. I. p. 729.

aufführen lassen. Mit dem Diodor komme auch der Ungenannte in seiner Beschreibung der Olympiaden überein.

Eben diesen jüngern Sophokles führt auch Clemens Alexandrinus an*) und sagt von ihm, daß er und Patrokles, der Thurier, den Kastor und Pollux für sterbliche Menschen ausgegeben haben: *Πατροκλης ὁ Θουριος και Σοφοκλης ὁ νεωτερος ἐν τρισι τραγῳδιαις*, u. s. f. — Diese Worte übersetzt Gratianus Hervetus**) blos: Patrocles Thurius et junior Sophocles scribunt. Auch die vom Heinsius verbesserte und durchgesehene Uebersetzung läßt die Worte *ἐν τρισι τραγῳδιαις* aus. Ich glaube, sie bedeuten hier so viel als Trilogie.

(KK)

Die gerichtliche Klage, die seine Söhne wider ihn erhoben, mag vielleicht triftigere Ursachen gehabt haben, als ihr Cicero giebt.] Die hieher gehörige Stelle des Cicero ist in seinem Cato major oder vom Alter (Cap. 7), wo er untersucht, ob die Seelenkräfte im Alter abnehmen: Manent ingenia senibus; modo permaneat studium et industria: nec ea solum in claris et honoratis viris, sed in vita etiam privata et quieta. Sophocles ad summam senectutem tragoedias fecit; quod propter studium cum rem familiarem negligere videretur, a filiis in judicium vocatus est, ut, quemadmodum nostro more male rem gerentibus patribus bonis interdici solet, sic illum, quasi desipientem, a re familiari removerent judices. Tum senex dicitur eam fabulam, quam in manibus habebat et proxime scripserat, Oedipum Coloneum, recitasse judicibus, quaesisseque, num illud carmen desipientis videretur. Quo recitato, sententiis judicum est liberatus.

Vielleicht mag Sophokles noch in seinem Alter ein Wenig liederlich gewesen sein, welches ihm wenigstens beim Athenäus Schuld gegeben wird.***)

Und doch, wie reimt sich dazu die Probestellung beim Plato?†) Diese hat auch Philostrat in dem Leben des Apollonius wiederholt.††) Er sagt von dem Weltweisen, daß er sich der Liebe ganz und gar zu enthalten vorgenommen

*) *Λογῳ προτρεπτ.*, p. m. 14.
**) P. 30 seiner zu Paris 1590 herausgekommenen Uebersetzung.
***) *Deipnosophist.* l. XII. c. 1; vergl. l. XIII. c. 27.
†) *De republ.*, l. I. p. 329 vol. II. ed. *Steph.*
††) L. I. c. 10.

habe: *ὑπερβαλλομενος και το του Σοφοκλεους· ὁ μεν γαρ τον λυττωντα ἐφη, και αγριον δεσποτην ἀποφυγειν, ἐλθων εἰς γηρας.*

(LL)

Auch andere Schriften und Gedichte führt man von ihm an.] Nach dem Suidas schrieb er eine Elegie, Päane und ein prosaisches Werk von dem Chore wider den Thespis und Chörilus.

Von den Päanen wird einer auf den Aesculap vom Philostratus erwähnt.*) — Apollonius ist bei dem Gottesdienste der Weisen in Indien gegenwärtig: *οἱ δε ἠδον ᾠδην, ὁποιος ὁ παιαν ὁ του Σοφοκλεους, ὁν Ἀθηνῃσι τῳ Ἀσκληπιῳ ᾀδουσιν.* Sollte man hieraus nicht schließen, dieser Päan sei noch zur Zeit des Philostratus und Apollonius gesungen worden? — Auch in dem Gemälde, welches der jüngere Philostrat vom Sophokles entworfen hat, wird auf diesen Päan angespielt und darauf, daß Aesculap bei ihm eingekehrt sei.

Daß er wider den Thespis und Chörilus schrieb, dient unter Andern auch zur Widerlegung dessen, was Herr Curtius**) von der Verträglichkeit der griechischen Dichter unter einander sagt. Und Sophokles hatte nicht allein mit solchen schlechten Dichtern zu streiten, sondern auch mit dem Euripides; welches ich aus einer merkwürdigen Stelle des Pollux***) beweisen kann, wo er sagt, daß der Behelf, dem Chore das in den Mund zu legen, was der Dichter gern den Zuschauern sagen möchte, sich zwar für den komischen Chor, aber nicht für den tragischen schicke. Unterdessen habe sich doch Euripides desselben in vielen Stücken bedient, und manchmal auch Sophokles, wozu ihm der Streit, den er mit Jenem gehabt, Anlaß gegeben: *Και Σοφοκλης δε αὐτο ἐκ της προς ἐκεινον ἁμιλλης ποιει σπανιακις, ὡςπερ ἐν Ἱππονῳ.*

(MM)

Die Urtheile, welche die Alten von ihm gefällt haben.] Die vorzügliche Erwähnung des Sophokles beim Virgil ist bekannt:

En erit, ut liceat totum mihi ferre per orbem
Sola Sophocleo tua carmina digna cothurno?

*) In *Vita Apollonii,* l. III. c.5.
**) In den Anmerkungen zu s. Uebers. von Aristot. „Dichtk.", S. 104.
***) L. IV. c. 26.

Sabinus und Barnes meinen, Sophokles habe hier blos seinen Namen hergeben müssen, weil der Name Euripides nicht so gut in den Hexameter gegangen sei. Aber diese Leute müssen nicht haben scandiren können. Es kommen in der Anthologie mehr als sechs Epigramme in Hexametern und Pentametern vor, in welchen allen der Name Euripides befindlich ist.

Freilich bemerkt Cölius Rhodiginus,*) daß die vorletzte Silbe in diesem Namen vom Sidonius Apollinaris lang gebraucht werde:

Orchestram quatit alter Euripīdes.

Apud Ionem quoque, setzt er hinzu, id ipsum invenias:

Χαιρε μελαμπεπλοις Εὐριπιδη ἐν γυαλοισιν.

Sunt, fährt er fort, qui corripiant tum graece tum latine, ut in eo:

Nulla aetate tua, Euripides, monumenta peribunt.

Aber in dem Verse des Jon ist ja die vorletzte Silbe kurz, und die dritte von der letzten ist lang, eben wie in allen den gedachten Sinngedichten der Anthologie. Sogar der Virgilische Vers:

Sola Sophocleo — — —,

könnte ebenso gut heißen:

— — –◡◡–

Sola Euripideo — — —.

—◡——

Hieße es, wie beim Sidonius, Euripides, so ginge der Name freilich in keinen Hexameter.

(NN)

Verschiedene Beinamen, die man ihm gegeben hat.] „Er wird", sagt Suidas, „wegen seiner Süßigkeiten die Biene genannt." — Der ungenannte Biograph giebt eine andere Ursache an: „weil er sich von allen das Schönste und Beste auszulesen gewußt habe".

Phrynichus Arabius in seinen Büchern *Σοφιστικης παρασκευης*, wovon sich ein Auszug beim Photius findet,**) nennt den Aeschylus *τον μεγαλοφωνοτατον*, den Sophokles *τον γλυκυν* und den Euripides *τον πανσοφον*.

Wider diesen Zunamen des Süßen, wenn er ihm wegen der Lieblichkeit seiner Verse wäre beigelegt worden, ließe sich eine

*) L. XXIV. c. 10.
**) P. 324. ed. *Andr. Schotti*, 1653.

Anmerkung des Muretus*) anführen. Dieser bemerkt es als eine von den anstößigsten Härten der Rede, wenn der nämliche Mitlauter sehr oft und nahe hinter einander vorkommt. Er führt zum Beispiele folgende Verse aus der Medea des Euripides an, wo Jene dem Jason vorwirft, er sei durch ihren Beistand allein gerettet worden:

Ἐσωσα σ᾽ ὡς ἰσασιν Ἑλληνων ὁσοι
Ταυτον συνειςεβησαν Ἀργειων σκαφος.

Die häufige Wiederholung des *σ*, besonders in dem ersten dieser Verse, gab den komischen Dichtern Plato und Eubulus zum Spotte Gelegenheit. Muretus fährt fort, ein zweites Beispiel dieser Härte zu geben: Alterum, sagt er, Sophoclis; et quidem ea in fabula, quae quasi regnum possidere inter tragoedias dicitur. Ibi enim Oedipus cum Tiresia jurgans eique et aurium et mentis et oculorum caecitatem objiciens, hoc eum versu indignabundus incessit:

Τυφλος τα τ᾽ ὠτα, τον τε νουν, τα τ᾽ ὀμματ᾽ εἰ,

ubi cum saepius etiam inculcaverit literam *τ*, quam ille alter literam *σ*, tamen Euripides dicacium aculeos expertus est, Sophocles a nemine, quod sciam, notatus.

(OO)

Von dem gelehrten Diebstahle, den man ihm Schuld giebt.] Ueber die Diebstähle des Sophokles soll Philostratus der Alexandriner ein ganzes Buch geschrieben haben.

Ich weiß nicht, was ich von dem Inhalte dieses Buchs denken soll. Ohne Zweifel aber wird er sie nicht besser bewiesen haben, als Clemens Alexandrinus uns ähnliche Diebstähle, deren sich die Griechen gegen einander schuldig gemacht haben sollen, bewiesen hat.

Clemens will in dem sechsten Buche seiner Stromata darthun, daß die Griechen viele Wahrheiten aus den Büchern der Offenbarung gestohlen haben. In dieser Absicht sucht er vorläufig zu beweisen, daß die Griechen überhaupt zu gelehrten Diebstählen sehr geneigt gewesen und sich unter einander selbst bestohlen haben. *Φερε, μαρτυρας της κλοπης αὐτους καθ᾽ ἑαυτων παραστησωμεν τους Ἑλληνας.* Was Wunder also, fährt er fort,

*) *Lect. var.* l. I. c. 15.

da sie sich selbst bestohlen haben, daß auch wir von ihnen nicht unbestohlen geblieben sind?

Er führt hierauf verschiedene Dichter und Schriftsteller an, die zu verschiedenen Zeiten gelebt haben, und bringt Stellen aus ihnen bei, die so ziemlich einerlei Gedanken oder einerlei Gleichniß, zum Theil mit einerlei Worten, enthalten. Als aus dem Orpheus, Musäus, Homer; aus dem Homer, Archilochus und Euripides; aus dem Aeschylus, Euripides und Menander.

Und endlich sagt er, daß das Nämliche auch von solchen Verfassern zu beweisen sei, die zu gleicher Zeit gelebt hätten und Nebenbuhler um einerlei Ruhm gewesen wären. *Λαβοις δ' ἀν ἐκ παραλληλου της κλοπης τα χωρια και των συνακμασαντων και ἀνταγωνισαμενων σφισι, τα τοιαυτα.* — Und nun führt er verschiedene ähnliche Stellen aus dem Sophokles und Euripides an, um zu beweisen, daß Diese einander bestohlen haben.

Allein es sind alles Stellen, welche solche Gedanken enthalten, die ganz gewiß weder der Eine noch der Andre damals zuerst gehabt haben. Es sind allgemeine Wahrheiten, auf die zwei Dichter, die nie von einander etwas gehört haben, nothwendig fallen müssen. Z. E. Euripides sagt im Orest:

Ὠ φιλον ὑπνου θελγητρον, ἐπικουρος νόσου.

Und Sophokles in der Eriphyle:

Ἀπελθ' ἐκεινης ὑπνον ἰητρον νοσου.

Sie sagen Beide, daß der Schlaf ein wohlthätiger Arzt für mehrerlei Uebel sei; deswegen sollen sie einander ausgeschrieben haben! Ferner, Euripides sagt im Ktimenus:

Τῳ γαρ πονουντι και θεος συλλαμβανει.

Und Sophokles im Minos:

Οὐκ ἐστι τοις μη δρωσι συμμαχος τυχη.

Wenn Einer von dem Andern diese Stellen hätte entlehnen müssen, so hätte man Dem, der sie entlehnte, zurufen können, was man dem Allerunwissendsten zurief: Ne Aesopum quidem legisti. Denn Aesopus hat schon ein Märchen, welches diese Lehre einschärft.

Euripides im Alexander:

Χρονος δε δειξει· ᾧ τεκμηριῳ μαθων
Ἠ χρηστον ὀντα γνωσομαι σε, ἠ κακον.

Und Sophokles im Hipponus:

Προς ταυτα κρυπτε μηδεν· ὡς ὁ πανθ' ὁρων
Και παντ' ἀκουων, παντ' ἀναπτυσσει χρονος.

Beide sagen: Die Zeit bringt Alles an das Licht. Folglich hat Einer den Andern ausgeschrieben.

Unterdessen kann man aus diesen Stellen, die vielleicht Clemens dem Sophisten Hippias, den er bald darauf als Einen nennt, der von ähnlicher Materie geschrieben, abgeborgt hat, so viel schließen, daß die bekannte Zeile:

Σοφοι τυραννοι των σοφων συνουσιᾳ,

schwerlich weder beim Euripides noch beim Sophokles damals vorgekommen sei. Diese hätte Einer dem Andern nothwendig müssen gestohlen haben. Und das hätte Hippias oder Clemens gewiß nicht anzumerken vergessen.

(PP)

Kleinere Materialien, die ich noch nicht anbringen können.]

I. Von des Sophokles Schauspielern.

1. Klidemides, dessen Aristophanes in den Fröschen, V. 803, gedenkt, soll, wie der Scholiast sagt, nach dem Apollonius des Sophokles Schauspieler, nach dem Kallistratus aber vielleicht ein Sohn des Sophokles gewesen sein.

2. Tlepolemus, dessen gleichfalls Aristophanes in den Wolken, V. 1269, gedenkt, wobei der Scholiast sagt: *ἀλλοι δε τραγικον ὑποκριτην εἰναι τον Τληπολεμον, συνεχως ὑποκρινομενον Σοφοκλει.*

3. Vielleicht auch Polus, von welchem Gellius, l. VII. c. 5, Folgendes erzählt: Histrio in terra Graecia fuit fama celebri, qui gestus et vocis claritudine et venustate ceteris antestabat. Nomen fuisse ajunt Polum. Tragoedias poetarum nobilium scite atque asseverate actitavit. Is Polus unice amatum filium morte amisit. Eum luctum cum satis visus est eluxisse, rediit ad quaestum artis. In eo tempore Athenis Electram Sophoclis acturus gestare urnam quasi cum Orestis ossibus debebat. Ita compositum fabulae argumentum est, ut veluti fratris reliquias ferens Electra comploret commisereaturque interitum ejus, qui per vim extinctus existimatur. Igitur Polus lugubri habitu Electrae indutus ossa atque urnam a sepulcro tulit filii et quasi Oresti amplexus opplevit omnia non simulacris neque imitamentis, sed luctu atque lamentis veris et spirantibus. Itaque cum agi fabula videretur, dolor actus est. — Vergl. *Gyrald.* Dial. VI., p. m. 692.

II. Von Andern, welche den Namen Sophokles geführt haben.

1. Xylander hat in seinem Verzeichnisse der Schriftsteller, welches im Thesaurus des Stephanus angeführt wird, einen Sophokles Larissäus als Einen, dessen Stephanus unter *Κρανεια* gedenke. Allein Maussacus hat es in seinen Noten über den Harpokration bereits angemerkt, daß beim Stephanus nicht *Σοφοκλης Λαρισσαιος*, sondern *Λαρισσαιαις* zu lesen und darunter das Schauspiel *Λαρισσαιαι* zu verstehen sei. — Vergl. Berkel's Anmerkungen über den Stephanus, S. 476.

Auch hieß einer von den Scholiasten, welche über des Apollonius Argonautika commentirt haben, Sophokles. Dieses Scholiasten gedenkt Stephanus unter *Ἀβαρνος*. Und unter *Καναστρον*, wo es ausdrücklich heißt: *Σοφοκλης ὑπομνηματιζων τα Ἀργοναυτικα.* Die noch itzt vorhandenen Scholien über den Apollonius scheinen nur ein Auszug aus den Scholien dieses Sophokles, des Lucillus Tarrheus und des Theon zu sein.

3. Von dem Sophokles, welcher die Philosophen aus Athen vertrieb, sehe man den Jul. Pollux im neunten Buche.

III. Von den Sprichwörtern, zu welchen Sophokles Gelegenheit gegeben hat.

Dahin gehört besonders der sprichwörtliche Ausdruck: *Equus Sophocleus.*

Philostrat sagt in seinen Lebensbeschreibungen der Sophisten, daß er den Damianus zu verschiedenen Malen zu Ephesus in seinem Alter besucht habe, und setzt hinzu: *και εἰδον ἀνδρα παραπλησιον τῳ Σοφοκλειῳ ἱππῳ. Νωϑρος γαρ ὑφ' ἡλικιας δοκων, νεαζουσαν ὁρμην ἐν ταις σπουδαις ἀνεκτατο.*

Cölius Rhodiginus*) erklärt dies Sprichwort auf folgende Weise: Quod autem de equo dictum Sophocleo est, arbitror in eo allusum ad tragici cothurni majestatem, qui sit veluti *equestris*, comicae humilitatis ratione. Unde in Arte Poetica Horatius:

Et tragicus plerumque dolet sermone *pedestri.*

Vel quia poetae furoris divini afflatu perciti vicem equi implent, equitis vero insidens numen, sive is Apollo sit, sive Musa, sive

*) *Lect. antiqu.*, l. XXI. c. 20.

quivis alius. Nam et in Sibylla hoc ipsum servavit poeta nobilis:

— — — et frena furenti
Concutit, et stimulos sub pectore vertit Apollo.

In dem folgenden Capitel aber besinnt er sich eines Bessern. Er gedenkt nämlich des *κολωνος ἱππειος* und sagt: Ad quod forte proverbium respectet, quod de equo Sophocleo praeteximus, eo quidem proclivius, si inibi quoque habitavit Sophocles, quod in quinto De finibus Cicero significat.

Doch Beides taugt nichts. Das Pferd geht hier weder auf das Eine noch auf das Andre, auch nicht darauf, daß Sophokles selbst in seinem Alter solch ein Pferd gewesen sei, sondern auf das Gleichniß zu Anfange der Elektra, wo Orest sagt:

Ὡςπερ γαρ ἱππος εὐγενης, κἀν ᾐ γερων,
Ἐν τοισι δεινοις θυμον οὐκ ἀπωλεσεν,
Ἀλλ᾽ ὀρθον οὐς ἱστησιν· ὡςαυτως δε συ
Ἡμας τ᾽ ὀτρυνεις, καὐτος ἐν πρωτοις ἑπῃ.

(QQ)

Fehler der neuen Literatoren in der Erzählung seines Lebens.] Barnesius*) versteht die Worte des Scholiasten ganz falsch, in welchen gesagt wird, daß die Komödienschreiber den Sophokles unangetastet gelassen haben: *Ἀλλ᾽ οὐδ᾽ ὑπο των κωμῳδων ἀδηκτος ἀφειθη, των οὐδε Θεμιστοκλεους ἀποσχομενων.*

*) In *Vita Euripidis*, p. IV.

Fragment einer Uebersetzung vom „Ajax" des Sophokles.

Erster Aufzug.

Erster Auftritt.

Minerva. Wie ich Dich schon oft, Sohn des Laertes, dem Feinde den Vortheil abzujagen schlau bemüht erblickte, so erblicke ich Dich auch itzt hier unter den Schiffsgezelten des Ajax am äußersten ihm anvertrauten Ende des Lagers. Du spähst und spürst und zählst und missest alle seine frischen Tritte, um zu wissen, ob er drinnen oder nicht drinnen ist. Wie wohl leitet Dich gleichsam der untriegliche Geruch des lakonischen Windspiels! Er ist wieder drinnen, der Mann! Schweiß rinnt ihm von dem Antlitze und Blut von den mörderischen Händen. Was siehest Du noch so scharf nach dieser Thür? Du darfst mir nur sagen, warum Du Dir diese Mühe giebst, und Du kannst von mir Alles erfahren.

Ulysses. O Stimme Minervens, mir Wertheste unter den Göttern! Denn nur allzu wohl, ob Du gleich unsichtbar bist, kenne ich Deine Stimme, und mein Geist ist bekannter mit ihr als mit dem ehernen Klange der tyrrhenischen Drommete! Wie solltest Du es nicht wissen, daß ich dieses feindseligen Mannes, des Ajax wegen mich hier herumtreibe! Ihm und keinem Andern suche ich auf die Spur zu kommen. Er hat uns diese Nacht eine That verübet, deren sich kein Mensch vermuthet hätte, wenn er sie anders verübt hat. Denn noch wissen wir nichts Gewisses; wir vermuthen es nur, und freiwillig habe ich mich selbst der weitern Nachforschung unterzogen. Es findet sich alles unser Beutevieh schändlich zugerichtet und sammt den Hütern erwürgt. Jedermann glaubt ihm die Schuld beimessen zu dürfen, und eine Wache hat ausgesagt, sie habe ihn ganz allein mit bluttriefendem Schwerte über das Feld laufen sehen. Sogleich machte ich mich auf, und die Fußtapfen, die ich hier erblicke, bestärken mich zum

Theil, zum Theil verwirren sie mich auch: ich kann nicht begreifen, wessen Fußtapfen es sind.*) — Aber Du kommst! und wie erwünscht! Deiner leitenden Hand, der ich mich immer überließ, überlass' ich mich noch.

Minerva. Das weiß ich, Ulysses. Ich hielt Dein Spähen genehm und ging Dir sogleich entgegen.

Ulysses. Gütigste Göttin! so ist sie nicht vergebens, meine Mühe?

Minerva. Er ist der Thäter! Er ist es!

Ulysses. Und was hat ihn zu so etwas Widersinnigem vermögen können?

Minerva. Der wüthende Zorn über die ihm abgesprochnen Waffen des Achilles.

Ulysses. Aber die Heerde — warum fiel er über die her?

Minerva. Er glaubte seine Hände mit Eurem Blut zu färben.

Ulysses. Und also galt es den Griechen?

Minerva. Sie würden es auch empfunden haben, wenn ich nicht gewesen wäre!

Ulysses. Welche Verwegenheit! welche Tollkühnheit!

Minerva. Es war Nacht, er war allein und ging als ein Meuchelmörder auf Euch los.

Ulysses. Wie weit, wie nahe kam er denn dem Ziele?

Minerva. Schon nahte er sich den Zelten beider Feldherren.

Ulysses. Und was hielt da seine rasende Faust?

Minerva. Ich! — Ich störte ihm diese grausame Freude. Mit täuschenden Bildern füllte ich sein Auge und wandte ihn gegen die vermischten Heerden, gegen die Hüter des sämmtlichen Beuteviehs. Welch ein Metzeln! Alles hieb er um sich in Stücke. Bald glaubte er, beide Atriden mit eigner Hand zu morden, bald gegen einen andern Heerführer zu wüthen. Denn ich reizte den Wahnwitzigen und ließ die grausamste der Erinnen gegen den Tobenden los.

*) *Δια την μανιαν*, sagt der Scholiast sehr wohl, *δυςιχνευτος και επιτεταραγμενη ἡ βασις γεγονε του Αἰαντος*. Der Gang eines Rasenden nämlich ist so verwirrt, daß man aus seinen Tritten nicht klug werden kann.

Alphabetische Uebersicht

der in diesem Bande enthaltenen Aufsätze.

Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.

Verlag von Gustav Hempel in Berlin.

Leipzig.

Druck des Textes von Walter Wigand.

Druck des Umschlags von A. Waldow.

Lessing, Gotthold Ephraim, 1729-1781

Lessing's Werke

Bd.: 11,1

Berlin [ca. 1872]